
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Romero Garcia, Raül; Faciabén Lago, Jéssica, dir. El poder desde la marginalidad : masculinidad, monstruosidad y locura en "Medea y Casandra". 2021. 48 pag. (836 Grau en Estudis d'Anglès i Espanyol)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/247635>

under the terms of the  license

El poder desde la marginalidad: masculinidad, monstruosidad y locura en Medea y Casandra

Trabajo Final de Grado
Departamento de Filología Española

JESSICA
FACIABEN
LAGO -
DNI
38845189Y

Firmado digitalmente por JESSICA
FACIABEN LAGO - DNI 38845189Y
Nombre de reconocimiento (DN):
c=ES, sn=FACIABEN LAGO,
givenName=JESSICA,
serialNumber=IDCES-38845189Y,
cn=JESSICA FACIABEN LAGO - DNI
38845189Y
Fecha: 2021.06.08 19:18:37 +02'00'

Autor: Raúl Romero Garcia
Grado en Estudios de Inglés y Español
Curso 2020-2021
Tutora: Jéssica Faciabén Lago

Servare potui: perdere an possim rogas?

Ovidio, de su tragedia perdida *Medea* (en Quint. VIII 5, 6)

De nena

cando me preguntaban a que lle tiña medo

eu sempre respondía:

a parir e ó lobo.

Olga Novo, «Lobo»

Yo dije que lo mataran

que tanta belleza solo

traería problemas a la casa de Príamo

y mi padre me miró con ternura

como si de repente su perro favorito

hubiera hecho un truco complicado.

Clara Arregui, «Casandra»

Agradecimientos

Gracias Jéssica por tu paciencia y delicadeza, qué bueno haber compartido contigo este camino. Desde luego, el trabajo no sería el mismo sin tus recomendaciones y consejos. Mamá, papá, gracias por hacerlo todo siempre más fácil y llevadero, sois de las mejores definiciones de apoyo, amor y comprensión. A mis amigas, por interesaros siempre, por aguantar mis quejas y sobre todo por estar aquí. Iaia, por esa espera perpetua que me ha dado tanta fuerza (y que ya pronto llega a su fin).

ÍNDICE

1. Introducción	1
2. La mujer en la antigüedad: representación mítica y literaria	3
2.1. Medea	7
2.2. Casandra	10
3. Estudio comparativo	12
3.1. Semejanzas	12
3.2. Diferencias	21
4. La mujer trágica se enfrenta a su destino	23
4.1. Medea	23
4.2. Casandra	28
5. Conclusiones	33
6. Anexos	35
Anexo 1. Casandra en <i>El saqueo de Troya</i> (s. V a.C.) de Cleofrades	35
Anexo 2. El sacrificio del voto femenino	36
Anexo 3. El asesinato de los hijos de Medea a manos de los corintios	37
Anexo 4. Las serpientes de Apolo	38
7. Bibliografía	39

1. INTRODUCCIÓN

Superado el siglo XIX y su propuesta de la *femme fatale* (¿o todavía da coletazos esta figura arquetípica?), la postmodernidad y en especial la obra *Mitologías* (1957) de Roland Barthes recuperaron el mito para diseccionarlo, presentándolo como un objeto abierto a la decodificación, capaz de ser intervenido desde distintas metodologías y puntos de vista, como el feminismo y la perspectiva de género. Gracias al legado feminista, hoy en día podemos entender los mitos como productos de un discurso heteropatriarcal con historias que, lejos de ser relatos inocentes, demonizan y subordinan a la mujer, actualizando y perpetuando los arquetipos que la sociedad utiliza para definirlas y a la vez fustigarlas.

Walter Ong, en *Oralidad y escritura* (1987), da cuenta de la etimología del término «texto», que viene del verbo latino ‘tejer’ (*texere*). Si los rapsodas *cosieron* canciones (Ong, 1987: 22), el revisionismo feminista se fijó en las costuras y así nos advirtió que las violencias que sufren las mujeres en las obras que configuran el *corpus* de la tradición occidental deben entenderse según el contexto en el que se inscriben; esos ataques están respaldados por una estructura sociopolítica de cariz sexista, misógina y patriarcal. Solo partiendo de este marco podremos entender las historias de las heroínas clásicas.

Medea y Casandra han sido recuperadas en numerosas ocasiones en los últimos tiempos; por citar algunas obras, podemos recordar el poemario *Medea* de Chantal Maillard o la novela *Casandra* de Christa Wolf. Además de por sus historias y su fuerza como personajes, la versatilidad que las caracteriza explica en gran medida el interés que suscitan aun hoy, y esta versatilidad se debe, precisamente, a los arquetipos que se esconden tras sus nombres. ¿Quién es Medea? La mujer, la hija, la hermana, la esposa enamorada, pero también la bárbara, la maga, la asesina, la mujer repudiada, la infanticida, la vengadora, la «monstruo». ¿Quién es Casandra? La mujer, la hija, la hermana, la profetisa, pero también la maldita, la mujer violada, la extranjera, la loca, la incomprendida. Así desgranadas, es fácil observar que sus figuras arquetípicas siguen todavía presentes, ¿o acaso ha muerto el mito de la mujer histérica, el de la mala esposa o mala madre?: «Según tu punto de vista/ yo soy la mala/ vampiresa en tu novela/ la gran tirana» cantaba la Lupe en 1968;¹ «I'm not good/ I'm not nice/ I'm just right/ I'm the witch/ You're the world;/ I'm a hitch/ I'm what no one believes/ I'm the witch» canta la bruja del

¹ La Lupe (1968). La tirana [canción]. En *Reina de la canción latina*. Fania Records.

musical *Into the Woods* (estrenado en 1986).² Pues bien, ¿no es Medea la «gran tirana»? Y Casandra, ¿no es aquella a la que «no one believes» por ser la «otra», pero al final resulta que *she was «just right»*?

Al leer sus historias, se pueden encontrar ciertos paralelismos: ambas son princesas que emprenden con un hombre un viaje por mar, ambas tienen poder (la visión en el caso de la troyana, el conocimiento de plantas y ciertas dotes mágicas en el caso de la cólquida). Pero si en algo se parecen es por *ser* en los márgenes, así, en plural, pues como veremos a lo largo de la investigación, no solo son mujeres, no solo ocupan esa marginalidad: también son masculinas, pues salen del *oikos* y actúan fuera de él; son extranjeras y, para más señas, orientales. Los márgenes son el mecanismo que el *status quo* masculino utiliza para garantizar el orden de la *polis* y quienes los ocupan ven automáticamente recortadas sus libertades. Entonces, si parten de márgenes comunes, ¿por qué sus historias terminan de manera tan distinta? ¿Por qué Medea logra sobrevivir a su mayor crimen, el infanticidio, aparentemente sin castigo humano ni divino, mientras que Casandra perece a manos de Clitemnestra sin posibilidad de salvación?

El propósito de esta investigación es devolverlas a su origen mítico y social para poder analizar los márgenes que ocuparon y, a partir de estos, entender por qué sus historias, pese a compartir similitudes, terminan de manera tan distinta. Para ello, se compararán sus semejanzas, diferencias, y se atenderá sobre todo a sus posiciones públicas, es decir, cómo el resto de personajes las leen y entienden: Medea es la bárbara monstruosa y «masculina», mientras que Casandra es la profetisa loca que no logra convencer a nadie. En este sentido, el presente trabajo parte de la siguiente hipótesis: mientras que ser la «monstruo» masculina abre el campo de acción a Medea permitiéndole luchar por su honor, ser la «loca» destierra a Casandra a un margen insalvable, pues ante todo será la ménade a la que nadie entiende.

Para realizar mi investigación, acudiré a las obras que han perfilado la imagen actual de las heroínas: la madre infanticida y la profetisa sin capacidad de persuasión. En el caso de Medea, las *Argonáuticas* (s. III a. C.) de Apolonio de Rodas, las *Heroides* (s. I a. C.) de Ovidio y *Medea* (s. V a. C.) de Eurípides; en el caso de Casandra, *Agamenón* (s. V a.

² Disney [DisneyMusicVevo] (Febrero 20, 2015). Meryl Streep - Last Midnight (From “Into the Woods”) [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=aasECsxrSzQ> en marzo de 2021.

C.) de Esquilo, *Troyanas* (s. V a. C.) de Eurípides y las *Posthoméricas* (s. III-IV d. C.)³ de Quinto de Esmirna.

2. LA MUJER EN LA ANTIGÜEDAD: REPRESENTACIÓN MÍTICA Y LITERARIA

A grandes rasgos, Medea y Casandra responden a dos categorías distintas y al mismo tiempo complementarias: por un lado son mujeres, por lo que están sujetas a las decisiones de sus padres, hermanos y esposos⁴ (en el caso de Casandra, más amo que esposo, pues es una esclava de guerra forzada al concubinato); por otro lado, son personajes literarios en manos de distintos autores (prototípicamente así, en masculino) a lo largo de la tradición clásica y occidental.⁵ Estos dos estratos nos permitirán comprender mejor sus historias, así que, antes de iniciar el estudio comparativo, detengámonos a precisar la tradición que las vio nacer.

Fijémonos, primero, en sus nombres parlantes, que pueden servirnos como primera aproximación a sus caracterizaciones. Así, Μήδεια⁶ es la que piensa, la que maquina (en el sentido estratégico, desconfiado y malpensado de urdir o tramar algo, también asociado históricamente a lo femenino). Medea es la sabia, y la sabiduría en la mujer es siempre temida por el hombre. Además, está consagrada al sacerdocio de Hécate, diosa relacionada con la hechicería y el reino de los muertos, y es sobrina de Circe, la maga por antonomasia de la tradición griega. Medea es la mujer autónoma, la mujer que toma la iniciativa, por lo que se opone totalmente al prototipo femenino griego.

La etimología de Κασσάνδρα todavía no está demasiado clara. Aun así, a la princesa troyana se la conoce también como Alejandra, y Gina Salapata reflexiona sobre dicho nombre en «Myth into cult: Alexandra/Kassandra in Lakonia»:

The name Alexandra, spelled out as a-re-ka-sa-da-ra, appears for the first time on a Linear B tablet from Mycenae in a list of female names. It is a compound name, consisting of

³ Se discute cuándo vivió Quinto de Esmirna, aunque se suele situar en torno a la Época Imperial de Roma. Para más información, véase la introducción de Mario Toledano Vargas a las *Posthoméricas* (pp. 15-20), obra referenciada en la bibliografía de este trabajo.

⁴ Estarían también atadas a las decisiones de sus hijos si éstos fueran mayores.

⁵ Si en algo se caracteriza la tradición clásica es por la discontinuidad de sus personajes: cada autor decide enfatizar, diluir e incluso añadir aspectos a los personajes épicos y mitológicos según sus propios intereses, e, incluso, condicionados por el momento y contexto que les toca vivir.

⁶ μῆδος τό (sust.): «pensamiento», «plan».

two elements: the verb ἀλέξω ('keep off', 'turn away' or 'defend') and the noun ἀνὴρ ('man'). The name as a whole is commonly translated as 'she who averts (hostile) men', and therefore, as 'protector of her men'. From this perspective, Alexandra would appear to have been conceived of as a protector of the city and its inhabitants. The meaning of her name, however, could be translated in a slightly different way. Alexandra would be the 'repeller of men', 'man' taken here as the male gender; she would thus be one who defends herself from men (...). This suggestion of hostility towards the male gender makes the name Alexandra a suitable alternative for the committed virgin Cassandra, the victim of the repeated abuse by men. It also accords with the Daunian cult offered posthumously to her by maidens who rejected marriage, as prophesied by herself in Lykrophron's poem (Salapata, 2002: 135-137).

Sus nombres nos advierten de que no son mujeres al uso. Volviendo al plano contextual, Joana Zaragoza Gras nos explica así la ambivalencia que acarrea la idea de «mujer» en el mundo antiguo:

Por una parte, la mujer es una necesidad que no conlleva nada bueno. Es una desconocida y, como todo aquello que se desconoce, debe inspirar temor, por eso se la dota de características horribles y portadoras de desgracias que ella traspassa al resto de la humanidad. A la vez, sin embargo, la mujer es el receptáculo donde se incuban los nuevos griegos y está estrechamente relacionada con la fecundidad y la vida (Zaragoza, 2006: 10-11).

La autora presenta la mitología como el relato que justifica esta consideración negativa a la hora de pensar a la mujer:

La propia mitología, creada por los hombres para establecer las bases patriarcales, es la que explica que lo femenino está vinculado al mal (...). El hecho de vincular la mujer al mal favorece su exclusión del dominio de lo racional al tiempo que la acerca al mundo del caos y la oscuridad, en oposición a los principios de orden y luz. Por ello, debe ser sometida a un orden. En el mito, esto se hace posible a través de la intervención de un dios o de un héroe civilizador que se vale del rapto, entre otras formas de imposición, para reducir a la mujer y relegarla a un segundo plano (Zaragoza, 2006: 11).

La imaginación de una civilización a la hora de pensar en sus integrantes define las expectativas, roles, derechos y obligaciones de cada género (en el caso del femenino, muchas obligaciones y muy pocos derechos), estatus o posición social, siendo el mito y la literatura los vehículos con los que propagar y sustentar esos mismos planteamientos.

En el caso de la literatura, y de acuerdo con las exigencias del presente trabajo, nos centraremos en la poesía épica y la tragedia.

Sobre la primera, Jesús Carruesco García y Ramon Torné Teixidó especifican su importancia en el afianzamiento de la *polis*: «a més de crear una dimensió cultural panhel·lènica, construeix el passat històric de la comunitat, estableix els valors i les normes que seran compartides per tot el grup i explica l'ordre del cosmos i de la societat humana, definint els vincles que uneixen i les fronteres que separen homes i déus» (Carruesco; Torné, 2009: 49). La épica, pues, tiene un claro componente social: erige modelos, normas y valores que deben ser, o bien seguidos, o bien rechazados.⁷ Joana Zaragoza dedica su apartado «La mujer en la poesía épica» a la *Teogonía*, a la *Ilíada* y a la *Odisea*. Sobre estas dos últimas, reflexiona:

La *Ilíada*, poema épico, ofrece el perfil de la sociedad de la Grecia heroica, una sociedad con preocupaciones defensivas en la que el macho sirve a la familia como guerrero y la hembra pare y cría futuros guerreros; una sociedad patriarcal en la que el dominio del hombre es total y la mujer tiene muy poca libertad. En una atmósfera tan competitiva, se considera a la mujer como una propiedad; por ello, no es de extrañar que dos de los principales caudillos de la guerra de Troya, Agamenón y Aquiles, se peleasen por una esclava (...).

Por lo que se refiere a las mujeres de la nobleza, poco sabemos de ellas por los poemas homéricos, pero, cuando nos las presentan, se hallan recluidas en casa, ocupándose de las tareas que les son «propias». Así hallamos a Penélope, tejiendo, o a Clitemnestra, una de las perversas, dedicada a las tareas del hogar. Parece que son ambas las que gobiernan mientras sus maridos están en la guerra, pero, por poco que hurgamos, hallamos la desconfianza de quienes las rodean (...).

Homero muestra en la *Odisea* una galería de mujeres seductoras y, por tanto, perversas, ligadas al mundo de los muertos, como Circe, Calipso o las Sirenas. Mujeres que seducen con la belleza de su voz y de su cuerpo, y que causan penalidades a los hombres. En este contexto, no debemos olvidar que la causante de la guerra es una mujer, Helena, la más bella de las mortales, raptada diversas veces por diversos héroes (Zaragoza, 2006: 14-16).

⁷ La *Odisea* es un ejemplo de cómo el imaginario griego presenta modelos y contra-modelos de conducta femenina: frente a una esposa activa, masculina y vengativa como Clitemnestra, la narración propone a la prudente y paciente Penélope (*Od.* XI, 439-446). La tradición judeocristiana participa, también, de esta costumbre: por ejemplo, para contrarrestar el mal sabor de boca que dejó Lilith, Dios creó a Eva a partir de Adán, claro que el éxito fue relativo: por culpa de la mujer, quedó para siempre la humanidad marcada por el pecado original. De nuevo, el mito como vehículo con el que defender la situación precaria de la mujer.

Frente a una poesía mayoritariamente anónima como la épica, la tragedia ática gira en torno a tres grandes nombres: Esquilo, Sófocles y Eurípides que, como bien señala Zaragoza,

se encuadraban en distintos movimientos ideológicos (...). No existía ningún dogmatismo en el tratamiento de una heroína tradicional. Por esta razón hallamos versiones distintas, incluso contradictorias, de los personajes, pues éstos no eran intocables, sino todo lo contrario. En cada caso, la curiosidad por conocer la interpretación personal del autor sobre un determinado mito constituía uno de los atractivos de la tragedia para el público ateniense (Zaragoza, 2006: 20).

A diferencia de la poesía lírica anterior, «el poeta ya no depende de un mecenas (...), sino que expresa sus propias ideas y dirige su obra a la formación del pueblo. Por tanto, ahora las normas de buen comportamiento femenino se dan desde la escena, desde donde se siguen imponiendo el patriarcado y la violencia simbólica e implícita hacia el género femenino» (Zaragoza, 2006: 18-19).

Acerca de las nodrizas, personajes secundarios, la autora afirma: «Estas sirvientas responden con más fidelidad a la realidad femenina que algunas de las heroínas de la tragedia», pues éstas «no se corresponden con un retrato real, sino que provienen de la mitología y de la tradición» (Zaragoza, 2006: 19). En un primer momento, según Zaragoza, las heroínas trágicas beben directamente de aquellos mitos de la Edad del Bronce que legitimaban la supremacía del hombre: «[e]n estas obras hallamos reflejada la adecuada conducta femenina, de ahí que debamos hablar de sumisión y modestia, y de mujeres como Deyanira, Ismene o Crisótemis» (Zaragoza, 2006: 19), pero con el paso de los años y en gran parte debido al influjo de la sofística,

las reacciones de los personajes ante el dolor dan como resultado heroínas y héroes más complejos y más realistas, sin la grandiosidad de los anteriores, más cercanos y cercanas a la sociedad de la época. Ahora bien, aquellas mujeres que escapaban a los estereotipos, que actuaban fuera de ellos y, por tanto, de la voluntad del varón, y fueron tratadas de «masculinas», terminaron por volver a asumir su papel femenino. Éste sería el caso de Antígona, que, después de enfrentarse al rey y a las leyes establecidas por éste, dejó oír su lamento por el hecho de morir virgen, soltera y sin hijos (...). O el de Electra, que, después de cometer matricidio, inicia un discurso de queja a la vez que de miedo a quedarse sin marido. Versos antes, mientras maquina el asesinato, lamenta no tener ningún hombre en la familia que la pueda defender y proteger (Zaragoza, 2006: 19-20).

Este es el contexto mítico y literario en el que debemos encuadrar a Medea y Casandra, el mismo que autoriza todas las violencias que sufren a lo largo de sus vidas. Precizado el panorama general según su categoría «mujer», veamos ahora cómo nacen la Medea y la Casandra que más trascendencia han tenido a lo largo de la tradición occidental: por un lado, la mujer desdeñada capaz de matar a sus hijos como acto de venganza y por el otro, la profetisa maldita incapaz de convencer a nadie con sus predicciones.

2.1. MEDEA

Cronológicamente, la travesía de los argonautas es anterior a la guerra de Troya, por lo que trataremos primero a Medea. Uno de los componentes más llamativos y macabros de su historia es el infanticidio que, lejos de formar parte del mito inicial, fue una innovación de la tragedia ática,⁸ aunque, como señala Alicia Esteban Santos, «[e]s una cuestión muy debatida la de si esta innovación (...) es del propio Eurípides o si él lo ha tomado de otra obra perdida, de la tragedia de Neofrón concretamente» (Esteban, 2014: 68, n34).

Al leer la *Medea* de Eurípides, y teniendo en mente lo explicado en el apartado anterior, resulta difícil de explicar cómo en dicha obra, el autor propone a una protagonista femenina tan alejada del prototipo de mujer griega ideal, teniendo en cuenta que Eurípides nació y se crio inmerso en ese imaginario.⁹ La bibliografía coincide normalmente en señalar las características que hacían único a Eurípides, en comparación con el resto de trágicos. Carlos García Gual, en la Introducción a la *Medea* de la colección Biblioteca Básica de Gredos, lo define como «[e]l dramaturgo más moderno y más crítico y más psicológico» (Gual, 2010: 10). Y añade:

Pertenece (...) a la que se ha llamado «la gran generación», la que tuvo la conciencia más clara de los avances de la democracia y la ilustración ateniense. Como veremos, Eurípides parece (...) más cercano a Sócrates y Tucídides [10 años menores que él] que a Protágoras y Heródoto [con quienes comparte generación], por sus críticas al pensamiento

⁸ Lo mismo ocurre con el episodio del asesinato del rey Pelias, pues, como aclara María Natacha Koss, «la fábula primitiva era completamente independiente de la muerte de Pelias a manos de sus hijas, por instigación de Medea» (Koss, 2008:162-163). Al respecto, David Rodríguez Rivada sitúa en la *Pítica IV* de Píndaro el origen de dicha novedad (Rodríguez, 2020: 28). Es interesante como, a través de los siglos, a Medea se le irán adjudicando asesinatos que terminarán de conformar su imagen de mujer monstruosa.

⁹ Se discute acerca de la posible influencia que tuvo la Guerra del Peloponeso en Eurípides a la hora de escribir su *Medea*, aunque las opiniones al respecto son muy diversas. Por citar un ejemplo de esta línea de investigación, María Dolores López Galocha cuenta con «Estudio socio-político de la *Medea* de Eurípides» (1995), incluido en el número 0 de la revista *'Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*.

tradicional, su desencanto de la política y su mirada un tanto amarga sobre el imperialismo de Atenas (Gual, 2010: 8)

De acuerdo con la imagen de Eurípides que propone Gual, nos encontramos frente a un autor un tanto peculiar, avanzado para su época. Aun así, y como apunte más objetivo, podemos tener en cuenta el poco éxito que cosechó con sus obras en vida para ver que quizás esa imagen no se aleja tanto de la real: «Desde su primera representación, en 455, hasta la última, que fue póstuma, en 404, el trágico concursó en las fiestas dionisiacas en veintitrés ocasiones, y sólo cinco veces, si incluimos esa última representación póstuma, obtuvo el primer premio (Sófocles lo había obtenido más de veinte veces)» (Gual, 2010: 10-11).

Mireia Movellán Luis presenta una imagen del trágico similar:

Para los espectadores atenienses la tragedia consistía en un proceso catártico en el que se desmoronaba la racionalidad para, al final, volver a construirla más fuertemente si cabe. En *Medea* esto no sucede así y quizá por ello solo consiguió el tercer puesto en el concurso. Y es que las tragedias de Eurípides representaron un corte respecto a la tradición anterior: consideradas demasiado modernas por los mayores y apreciadas por los más jóvenes, escenificaban el cambio generacional de la época enfrentando el hieratismo de Esquilo y Sófocles con la necesidad de movimiento de las nuevas generaciones. Es más, mientras que en las antiguas tragedias —en la *Orestía* o en la *Antígona*, por ejemplo— todos los personajes son conscientes de sus actos, en Eurípides mueren los inocentes sin conocer su falta, como los hijos de Medea o incluso Hipólito. Atenas ha comprendido que no hay inocentes: en una guerra todos sufren y no deben mantenerse al margen. Por eso Eurípides nos obliga a tomar una decisión frente a *Medea*, nos obliga a tomar partido: o estamos con ella o contra ella. Y por eso, desde el principio, incluso el coro se posiciona de su lado (Movellán, 2016: 59).

Parece ser que nadie mejor que Eurípides para proponer en *Medea* el anti-prototipo de la mujer griega y, además, permitirle salirse con la suya (vengarse de su marido matando a sus hijos y escapar del crimen volando con el carro de su abuelo), contraviniendo aquella tendencia que describía Joana Zaragoza, según la cual las heroínas «masculinas» que escapaban de los estereotipos terminaban «por volver a asumir su papel femenino» (Zaragoza, 2006: 19).

Con respecto al infanticidio, Mercedes Madrid analiza el asesinato desde la misma mentalidad ateniense:

conviene aclarar que en la mitología griega el referente de la madre asesina no es Medea sino Procne, una princesa ateniense, que, para vengarse de su marido Tereo por la violación y mutilación de su hermana Filomela, mató a Itis, el hijo de ambos, y ayudada por su hermana se lo sirvió de comida. Es cierto que en nuestros días cuesta trabajo encontrar las razones que puedan justificar la existencia de una figura tan extrema como ésta en la mitología griega, si bien es preciso señalar que la misma no causaría probablemente el mismo espanto en la Grecia antigua que en la actualidad, y así Procne no purga su culpa en el Hades con un castigo ejemplar como el de los grandes transgresores, sino que los dioses atendieron las súplicas de ella y su hermana cuando eran perseguidas por Tereo y las convirtieron en aves para que pudieran escapar. Esta relativa exculpación se explica (...) porque en Grecia la importancia social recaía en la paternidad, no en la maternidad, y por eso se consideraba a los hijos propiedad de los padres, pues se estimaba que eran fruto exclusivo de la semilla que en el acto sexual deposita el padre en el vientre materno, concebido como un simple receptáculo que la acoge y la hace fructificar (Madrid, 2009: 35).

Y, entonces, ¿por qué podría Medea escandalizar al público ateniense? «[E]l personaje de Medea debió de llenar de inquietud y desasosiego a los espectadores que verían en ella a una esposa celosa que no se resigna ante su desgracia y que, en vez de optar en su desesperación por el suicidio (la salida típica para estos casos en las tragedias griegas), se rebela y se venga de su marido de la manera más horrible» (Madrid, 2009: 37). Medea asusta por ser autónoma, por ser una mujer que cuestiona su situación y se atreve a decidir sobre su propia suerte. De ahí su representación como «castradora»,¹⁰ defendida por Mercedes Madrid: «para Jasón las acciones de Medea equivalen a una castración ya que lo privan de sus hijos y de toda posibilidad de una nueva descendencia» (Madrid, 2009: 33).

¹⁰ Esta imagen de Medea *castradora* puede encontrar como antecedente el asesinato de Apsirto, su propio hermano, a quien Medea mata con el propósito de evitar que su padre, Eetes, alcance a tiempo la nave en la que viaja con Jasón a su partida de la Cólquide. Sobre este episodio, recupero el análisis de Amparo Pedregal Rodríguez: «Su traición a su familia natal está subvirtiendo el significado del matrimonio como elemento de cohesión en las estrategias patrimoniales. La muerte de su hermano Apsirto, de la que Medea es culpable según algunas versiones, significa también que ella ha tenido en cuenta primero sus deseos, y no la ley que privilegia al varón en la descendencia y herencia paternas» (Pedregal, 2003: 26-27).

2.2. CASANDRA

Cassandra ha pasado a la posteridad como la profetisa maldita a la que nadie creyó. Tal y como menciona Pilar Hualde, Homero no alude al poder vaticinador de Casandra,¹¹ aunque *La toma de Ilión* y la *Cipriada*, poemas épicos no homéricos, presentan ya dos de los elementos fundamentales de su mito: «[l]a violencia de Ajax Oileo sobre Casandra» (Hualde, 2002: 108) y su «falta de persuasión» (Hualde, 2002: 108).

Sin embargo, es la tragedia ática la que más ha perfilado la Casandra que ha llegado hasta nuestros días. Sobre Casandra en la tragedia, dice Hualde: «De las obras conservadas de los tres grandes trágicos griegos sólo el *Agamenón* de Esquilo y *Las Troyanas* de Eurípides nos presentan a Casandra entre sus personajes, aparte de algunas referencias esporádicas» (Hualde, 2002: 108) en otras obras. Del *Agamenón* y *Las Troyanas*, Hualde destaca «la clara evolución del personaje de Casandra y la distinta utilización que cada autor hace del mito en función de sus planteamientos ideológicos, motivados, principalmente, por las circunstancias históricas que les tocó vivir» (Hualde, 2002: 108-109). La autora considera la relación entre Apolo y Casandra como una novedad de Esquilo:

la versión del poeta sobre la relación entre el dios y la profetisa innova el mito tradicional, ya que ningún motivo induce a pensar que existiera una fuente anterior en la que el autor base la historia del amor de Apolo por la hija de Príamo, tal como aparece en Ag. 1203-1215, y puede entenderse que la innovación obedezca al deseo de incluir una impiedad que justifique el castigo final del personaje (Hualde, 2002: 110-111).

Por su parte, Ana Iriarte se interesa por la dimensión política de la obra de Esquilo:

Cassandra es una figura mítica ancestral, rediseñada por el poeta-soldado que fue Esquilo, en las décadas posteriores a las Guerras Médicas. Es decir, en un momento en el que, ufanos por su victoria frente al Imperio Persa pero temerosos aún de posibles contrataques, los griegos (en particular, los atenienses) despliegan una reflexión sobre su propia identidad, que, en muchos aspectos, ha sobrevivido hasta nuestros días (Iriarte, 2013: 2).

¹¹ Hualde reflexiona al respecto: «Casandra es la primera en divisar (*Il.* 24.697 y ss.) a Príamo, que retorna a Troya con el cadáver de Héctor (...). Quizás el hecho de ser la primera en divisarlo y anunciarlo a sus conciudadanos es ya el embrión de la clarividencia que caracterizará al personaje en la literatura posterior» (Hualde, 2002: 107). Según Hualde, el único rasgo significativo que legará Homero a la tradición posterior sobre Casandra es «[s]u muerte junto Agamenón» (Hualde, 2002: 107), que el mismo rey relatará a Odiseo, según cuenta el héroe en el canto 11 de la *Odisea*.

Iriarte recupera la definición que Aristóteles propone para el término *ciudadano*: «El ciudadano que lo es absolutamente (τὸ πολίτης ἀπλῶς) por ningún otro rasgo se define mejor que por el hecho de participar en el ejercicio de la justicia y de las magistraturas (μετέχειν κρίσεως καὶ ἀρχῆς)»¹² (Iriarte, 2013: 1). Sobre esta acepción, Iriarte reflexiona:

esta célebre definición de Aristóteles, emerge como conclusión de un listado de contra-definiciones o, si se prefiere, de exclusiones (...). En otras palabras, para Aristóteles, ateniense sería, ante todo, un no-esclavo, no-meteco, no-niño, no-anciano. Es claro que la idea de una posible «ciudadanía femenina» no se contempla ni siquiera en forma de negación (Iriarte, 2013: 2).

Frente al ciudadano que define Aristóteles, Iriarte plantea centrarse en «la figura de “otredad plena” que, con respecto al citado modelo, encarna Casandra, la mujer, esclava, extranjera y adivina que Esquilo había presentado a los atenienses en su tragedia *Agamenón*, estrenada en el 458 a. C. (unos 130 años antes de que Aristóteles finalizara su *Política*)» (Iriarte, 2013: 2).

Así, según la misma autora,

[d]urante el brevísimo tiempo de una escena teatral, la bárbara subyugada mantiene a los espectadores atenienses en un linde muy complejo: entre Oriente y Occidente, entre aristocracia y democracia, libertad y esclavitud, femenino y bélico. Tal es la «misión casi imposible» de Casandra. Tal es, en definitiva, el ejercicio trágico que fortalecía el ideal ateniense de ciudadanía décadas antes de que el orden aristotélico despuntara en el pensamiento político griego (Iriarte, 2013: 10).

Casandra es, pues, todo lo que *no* es un ciudadano ateniense, imagen que la convierte, como indica Iriarte, en la «otredad plena» (Iriarte, 2013: 2), planteamiento que recuperará Eurípides en *Troyanas*: «Mediante un claro ejercicio de intertextualidad, Eurípides recreará, o sea, subrayará, este movimiento en el que las identidades griega y oriental, masculina y femenina, bélica y doméstica, se complementan en su extrema oposición» (Iriarte, 2013: 9). Casandra representa en sí misma la otredad, y su discurso, totalmente incomprensible para quien lo oye, no hace más que acentuar su alteridad insalvable.

¹² Aristóteles, *Política*, III, 4 (1275a, 20).

3. ESTUDIO COMPARATIVO

De la Cólquide a Corinto (pasando antes por Yolco), de Troya hasta Micenas. ¿Qué perdieron nuestras heroínas en su travesía por mar? Traspasar las fronteras de sus reinos supondrá para ambas dejar atrás estatutos, posiciones, garantías. Casandra y Medea emprenden un viaje de ida sin vuelta: serán para siempre extranjeras sujetas al destino de un hombre. Si, así dispuesto, parten de un panorama parecido, ¿por qué Casandra muere y Medea sobrevive al infanticidio sin castigo aparente? ¿A caso no puede Casandra hacer como Medea y huir? ¿Por qué no puede escapar, qué la mantiene a las puertas del palacio real de Micenas? Para contestar esta pregunta, debemos atender a dos cuestiones: por un lado, Casandra y Medea forman parte de una tradición muy concreta, la griega clásica, cuyo contexto mítico y literario ha sido analizado en el apartado anterior; por otro lado, y debido a ese mismo contexto, ambas hacen frente a un conjunto de marginalidades que limitan sus respectivos campos de acción. Con el propósito de entender esos márgenes (y entender, así, con cuánta libertad cuentan a la hora de actuar), tracemos un estudio comparativo con el que abordar sus semejanzas y diferencias.

3.1. SEMEJANZAS

Al hablar sobre Tales de Mileto en *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*, recoge Diógenes Laercio: «Hermipo en sus *Vidas* atribuye a Tales lo que algunos dicen de Sócrates: que afirmaba, dicen, que por tres cosas daba gracias a la Fortuna. Primero por haber nacido hombre y no animal, luego varón y no mujer, y en tercer lugar griego y no bárbaro» (D. L. I, 33). ¿Hablaríamos hoy en día de Tales si hubiera sido mujer? ¿Por qué de él se «habla» y a Hipatia solo se la «reivindica»? Medea, desde luego, sabe que ser mujer supone tener las de perder (o, lo que es lo mismo, se traduce en un *margen*):

De todo lo que tiene vida y pensamiento, nosotras, las mujeres, somos el ser más desgraciado. Empezamos por tener que comprar un esposo con dispendio de riquezas y tomar un amo de nuestro cuerpo, y éste es el peor de los males. Y la prueba decisiva reside en tomar a uno malo, o a uno bueno. A las mujeres no les da buena fama la separación del marido y tampoco les es posible repudiarlo. Y cuando una se encuentra en medio de costumbres y leyes nuevas, hay que ser adivina, aunque no lo haya aprendido en casa, para saber cuál es el mejor modo de comportarse con su compañero de lecho. Y si nuestro esfuerzo se ve coronado por el éxito y nuestros esposos conviven con nosotras sin aplicarnos el yugo por la fuerza, nuestra vida es envidiable, pero si no, mejor es morir. Un hombre, cuando le resulta molesto vivir con los suyos, sale fuera de casa y calma el

disgusto de su corazón yendo a ver a algún amigo o compañero de edad. Nosotras, en cambio, tenemos necesariamente que mirar a un solo ser. Dicen que vivimos en la casa una vida exenta de peligros, mientras ellos luchan con la lanza ¡Necios! Preferiría tres veces estar a pie firme con un escudo, que dar a luz una sola vez (E. *Med.* 230-251).

Casandra, como veníamos anunciando, es la loca y parece que esta etiqueta precede y anula incluso su condición de mujer. Taltibio, heraldo de Agamenón, habla en estos términos de la princesa en *Troyanas*: «El gran soberano de los ejércitos de toda Grecia, el amado hijo de Atreo, ha aceptado por propia elección el amor de esta ménade. Yo soy un pobre hombre, pero jamás habría querido para mí el lecho de ésta» (E. *Tr.* 413-416).

Además, Gina Salapata señala cómo «her transition from the status of *parthenos* to that of adult woman was made in an irregular and disgraceful way; or, one can say, that she in fact failed to make this transition properly, since normal female adulthood meant becoming a weeded mother and she was only Agamemnon's concubine» (Salapata, 2002: 144). Casandra a ojos griegos no ha alcanzado lo que Ana Iriarte llama la «feminidad completa» (Iriarte, 1996: 76).

En el monólogo anterior, Medea describe una relación entre el espacio y el género: la mujer ve su existencia constreñida a los límites de su casa, mientras que el hombre puede salir y airearse. Por eso, en el momento en el que ambas salen del *oikos*, cuando actúan —enfaticando la connotación activa del verbo *versus* la pasividad exigida al género femenino— en el espacio público, por definición político y masculino, ellas mismas y sus actos pasarán a entenderse en clave masculina,¹³ pues ésta es la única manera de integrar su feminidad activa en el imaginario griego sin comprometer la idea base de la *mujer* como identidad. Incluso la iconografía es partícipe de esta masculinización, tal y como detallan Ana Iriarte y Marta González al describir la hidria *El saqueo de Troya* del pintor Cleofrades (para ver la imagen ir a Anexo 1):

Casandra ha caído, sobre su rodilla derecha, a los pies de Atenea. Con la mano derecha le suplica al guerrero Áyax, quien la toma por la melena amenazándola con la espada —tosco símbolo de la forzada penetración que se le depara a la joven, del dominio que ya se ejerce sobre ella—. Con el brazo izquierdo, Casandra rodea la estatua de la diosa. Y ésta la protege con su escudo (...), aunque sin llegar a esconder el rostro de la joven, que

¹³ Su caracterización como «masculinas» también se construye mediante su conocimiento, ya sea el de dotes mágicas, el de composición de brebajes o el del porvenir, pues la sabiduría es territorio solo apto para hombres. Otro rasgo es su uso del *lógos*, discurso prototípicamente masculino, tal y como defienden Ana Iriarte y Marta González (2008: 275-276) en el caso de Casandra y Mercedes Madrid en Medea (2009: 34).

se muestra esta vez de perfil. Un *himation* anudado al cuello cae en cascada sobre la espada de la profetisa enmarcando su bello cuerpo desnudo que, contrariamente a los de las cortesanas, ocultando su sexo de perfil, se muestra frontalmente al espectador de la vasija. Alejada de la imagen de la mujer víctima, esta Casandra puede compararse con los heroicos lapitas, guerreros tesalios que vencieron a los centauros, cuya desnudez, enmarcada también por mantos que caen sobre los hombros, se exhibe en las metopas del Partenón: la desnudez frontal de Casandra evoca sin ambigüedad la de los guerreros griegos paradigmáticos.

En términos de Cohen, “La Casandra del pintor Cleofrades es la primera mujer heroica desnuda del arte griego”¹⁴ (Iriarte, González, 2008: 266-268).

Otra tendencia es animalizarlas. En *Posthoméricas*, Quinto de Esmirna narra cómo Casandra fue la única entre los troyanos que «conservaba firme su corazón y lúcida su mente» (Q. S. XII 525-526) ante el engaño del caballo, por lo que decide quemarlo:

un fuerte grito lanzó, como una leona, a la que un hombre, deseoso de caza, hirió o alcanzó en la espesura (...); así, poseído su profético espíritu en sus adentros por semejante furor, salió aquélla de palacio: los cabellos le caían sobre sus cándidos hombros, hasta llegarle espaldas abajo; brillaban sus ojos con descaro; y, además, como un tronco por efecto de los vientos, sobremanera se sacudía su cuello en todas direcciones. Y mucho gimió y clamó esta noble doncella (Q. S. XII 531-539).

Casandra se muestra fuera de sí: no entiende cómo sus conciudadanos descansan tranquilos teniendo a sus enemigos dentro de las murallas. Esta imagen de la princesa no se ajusta a la pasividad que se espera de una mujer, así que, como solución, la narración opta por animalizarla, identificándola con una leona. En cuanto a Medea, Eurípides dibuja una (de)gradación del personaje a lo largo de la pieza teatral: una primera Medea que llora y se niega a comer, una mujer de la que el espectador y lector pueden llegar a compadecerse; una segunda inflexible que no hace caso a nadie ni atiende a consejos, una Medea «piedra u ola marina» (E. *Med.* 29), y una tercera que odia y a la que hay que temer. Esta tercera, evolución de las otras dos, es una Medea animalizada, una Medea que, según la nodriza, «lanza a sus criadas fieras miradas de leona que acaba de parir» (E. *Med.* 187-188) y mira a sus hijos «con ojos fieros de toro, como tramando algo» (E. *Med.*

¹⁴ Cohen, B. (1993). The Anatomy of Kassandra's Rape: Female Nudity Comes of Age in Greek Art, *Source* 12, 2, p. 43.

92). Jasón también se encarga de animalizarla: al ver el cadáver de sus hijos, la llamará «leona» (E. *Med.* 1343) y «Escila» (E. *Med.* 1344).

Por linaje, ambas son princesas, posición que, lejos de suponer un alivio, las convierte en auténticas monedas de cambio en manos de los intereses políticos de sus padres. Aun así, a causa del transcurso de sus historias, ninguna contraerá un matrimonio útil para sus familias.

Para su caracterización como heroínas, Aurelia Ruiz Sola diferencia entre heroínas «sin culto atestiguado, (...) de ficción, literarias, convertidas en personajes tópicos» (Ruiz, 1975: 127), como Medea, ejemplo que propone la propia autora, y la heroína «receptora de culto, que según sus devotos fue antes una mujer mortal» (Ruiz, 1975: 126), como Casandra, a quien también hace referencia Ruiz Sola.

Otro rasgo compartido es el sacerdocio. Medea, en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, aparece consagrada al sacerdocio de Hécate (Apollon. *Arg.* III, 250-253), y Casandra es sacerdotisa de Apolo. Pero su conexión con la divinidad no se limita al ámbito sacerdotal: Medea¹⁵ es nieta del titán Helios, el Sol, mientras que Casandra está íntimamente ligada a Apolo, más allá de sus obligaciones como sacerdotisa, como bien explica Pierre Grimal:

El dios, enamorado de ella, le había prometido enseñarle a adivinar el porvenir si accedía a entregarse a él. Casandra aceptó el pacto, pero, una vez instruida, rehusó. Entonces Apolo le escupió en la boca, retirándole no el don de profecía, pero sí el de la persuasión (...). Generalmente se considera a Casandra como una profetisa «inspirada», igual que la Pitia o la Sibila. El dios tomaba posesión de ella, y, en pleno delirio, ella formulaba los oráculos (Grimal, 1989: 89).

La maternidad puede considerarse otro punto en común pues, aunque no forma parte de la versión más extendida, el libro II de la *Descripción de Grecia* de Pausanias nos informa acerca de la descendencia de Casandra y Agamenón, Teledamo y Pélope (Paus. II, 16, 7), enterrados junto a su padre en Micenas, tras ser asesinados por Egisto. Sobre los hijos de Medea y Jasón, el número varía según la fuente.¹⁶

¹⁵ Hay tradiciones que la hacen hija de la diosa Hécate.

¹⁶ Dice Pierre Grimal al respecto: «Hesíodo cita un hijo de Jasón y Medea, Medeo (...). Otros autores mencionan una hija, Eríopis. Posteriormente, en la tradición de los trágicos, se les atribuyen dos hijos: Feres y Mérmero. Finalmente, Diodoro cita a Tésalo, Alcímenes y Tisandro» (Grimal, 1989: 337). Grimal cita a Hesíodo, quien considera a Medeo hijo de Jasón y Medea, pero, según las *Fábulas* de Higino, Medeo era hijo de Medea y Egeo, el rey de Atenas (Hig. *Fab.* XVI, 1).

Como mujeres, Medea y Casandra sufren varios ataques por parte de los hombres: Medea será abandonada por Jasón, además de ser condenada al destierro por orden del rey Creonte, quien temía que la hechicera, por despecho, atacara a Creúsa, su hija y nueva esposa de Jasón; Casandra, por su parte, será maldecida por Apolo, violada por Áyax y forzada al concubinato por Agamenón, motivo por el que será asesinada más tarde por Clitemnestra. Ana Iriarte y Marta González proponen tratar las profecías de Casandra como actos violentos que Apolo ejerce sobre ella:

–¡Ay! ¡Ay! ¡Oh, qué desgracia! De nuevo el terrible esfuerzo [πόνος] de la certera adivinación me agita y me perturba con sus [siniestros] preludios.

[S]i en época clásica *pónos* se traduce “la actividad penosa y meritoria”, también puede designar el “esfuerzo de dar a luz”. El verbo expresado por la profetisa es el fruto de la posesión, forzada, que Apolo ejerce sobre ella (...). Casandra de Troya es literalmente violada por las visiones mediante las que el dios la hace contemplar (Iriarte, González, 2008: 272-273).

En el primer apartado de este trabajo veíamos como Joana Zaragoza se refería al rapto como uno de los mecanismos que los héroes usaban en los mitos para imponer el orden patriarcal a las heroínas (Zaragoza, 2006: 11). La civilización grecorromana se sustenta en numerosísimos raptos: el de Helena, el de Europa, el de las Sabinas, etc.¹⁷ El caso de nuestras heroínas no es ajeno a esta constante: Casandra es un botín de guerra en manos de Agamenón, y aunque en varias fuentes Medea aparezca propicia en su unión¹⁸ con Jasón, David Rodríguez Rivada da noticia de versiones que la presentan como una mujer raptada: «Así aluden al tema Tácito (“Jasón, después de raptar a Medea y tener hijos con ella”, TÁCITO, *Anales*, VI, 34) y V. Flaco (“Y no sólo es el vellocino el causante de tanto resentimiento, ni el dolor más lógico por el rapto de una doncella”, V. FLACO, *Argonaut.*, I, vv. 546-548)» (Rodríguez, 2020: 18, n. 17).

¹⁷ Panagiota Koulianiou-Manolopoulou y Concepción Fernández Villanueva apuntan cómo «[l]a violación tiene una importante presencia en la mitología fundacional de Roma» (Koulianiou-Manolopoulou, Fernández, 2008: 3). En la conferencia «Mujeres, maternidad y ciudadanía en la antigua Roma» para la Fundación Juan March, Rosa María Cid alude a la violación de Rea Silvia, madre de Rómulo y Remo, el rapto de las Sabinas y la violación de Lucrecia como violencias a la mujer profundamente ligadas a la historia de Roma.

¹⁸ Si prestamos atención a lo narrado en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, aunque Medea acepte marcharse con Jasón, la cólquida está bajo el influjo de Eros, quien, por petición de Hera, ha hecho que Medea se enamore de Jasón, pues la diosa sabe que sin la ayuda de la maga, Jasón no podrá conseguir el vellocino de oro. Lejos de ser un enamoramiento orgánico y natural, se produce por voluntad divina, como estrategia para propiciar al héroe en su misión.

Las historias de Casandra y Medea se entrelazan precisamente por el rapto. Explica Iván Pérez Miranda:

El padre de la historia, Heródoto, recogía el mito de Io, comenzando sus *Nueve Libros de Historia* señalando las primeras diferencias entre griegos y bárbaros para explicar la rivalidad entre Europa y Asia, rivalidad que tendrá su origen en el rapto de princesas por ambas partes. Según el historiador griego, que dice seguir fuentes persas, los fenicios, durante una misión comercial, raptaron a la princesa argiva Io, hija del rey Ínaco, conduciéndola a Egipto. Los griegos, posiblemente cretenses, se vengarían recalando en Tiro y raptando a Europa, hija del rey. A continuación, los griegos llegarían a Ea, en la Cólquide, donde raptarían a la princesa Medea. Una generación después, Alejandro, hijo de Príamo, raptaría a la griega Helena, lo que daría lugar a la guerra de Troya, origen de la enemistad entre griegos y persas (Pérez, 2011: 150-151).

Ante los agravios sufridos por parte de los hombres, Medea y Casandra responderán de la misma manera: presentado «dolor activo», término recuperado del trabajo «Mujeres dolientes épicas y trágicas: Literatura e iconografía (Heroínas de la mitología griega IV)» de Alicia Esteban. La autora rastrea en la iconografía de las mujeres dolientes griegas distintos gestos de dolor:

- 1) De abatimiento, aflicción, que consiste en tener la cabeza inclinada más o menos sobre el hombro, y frecuentemente también con la mano en la mejilla. En general están sentadas, estáticas.
- 2) De dolor extremo, de horror súbito, con los brazos extendidos o en alto, o incluso echándose las manos a la cabeza (Esteban, 2008: 112).

Alicia Esteban ve en el primer gesto un signo de pasividad como respuesta a «una situación dolorosa ante la que no pueden hacer nada» (Esteban, 2008: 112), mientras que relaciona el segundo con una exhibición de «dolor activo» (Esteban, 2008: 115). A la hora de tratar a Casandra, la aborda según su papel de hija y hermana: «CASANDRA: amor familiar / odio “conyugal” – continuo dolor sin esperanza / (en “lucha” activa para salvar a su familia: no lo logra)» (Esteban, 2008: 116). Según su esquema, en un primer momento Casandra se lamenta y se muestra pasiva al no tener esperanza, pero termina adoptando una actitud activa al «luchar» por su familia, aunque, al final, y según Esteban, no logre su cometido.

La idea de un dolor activo remite a un golpe previo: las mujeres dolientes, antes de ser pasivas o activas, son atacadas, de ahí su dolor y su posterior categorización. La acción

de Medea también responde a un ataque, por lo que es posible entender el infanticidio como un gesto de dolor (re)activo (dejando a un lado el examen moral del asesinato). Como dice Alicia Esteban,

en los personajes femeninos de ficción —al igual que en las mujeres de la vida real— el sentimiento es lo prioritario en ellas, el amor o el afecto en todas sus facetas y matices varios: pasión amorosa, tierno amor conyugal, afecto familiar en calidad de hija o hermana abnegada y cariñosa, o —principalmente— de madre amorosa. Incluso en las «mujeres terribles» (ante todo Medea, Clitemestra, Electra, las asesinas por antonomasia, a las que podríamos añadir —sólo en parte— a Fedra) era el amor el que las inducía por venganza a cometer sus acciones más monstruosas (Esteban, 2008: 112).

El dolor activo es incuestionable en Medea. Casandra, aunque parece resignarse a su destino, cuenta con varios actos que pueden entenderse como activos. El primero lo recoge Quinto de Esmirna en sus *Posthoméricas*, justo en el momento en el que Casandra advierte a los troyanos del peligro que guarda el caballo de madera en su interior, al tiempo que se acerca a él con un tizón de pino prendido, con intención de quemarlo:

—Hija de Príamo, ¿por qué te incitan tu lengua desaforada y tu mente perversa a proclamar todas esas cosas, vanas como el aire? No te envuelve, en verdad, un virginal e inocente pudor, sino que de ti se ha adueñado una rabia funesta; por eso, todos los mortales de continuo te desprecian, charlatana como eres (...).

Así habló uno de los troyanos en la ciudad; y así también los demás se mofaron de la muchacha y aseguraron que sus palabras no eran correctas, (...). Incapaces de advertir su aniquilación, entre burlas la fueron apartando del amplio caballo (...); pero al punto le quitaron de las manos el fuego y el funesto hierro y, despreocupados, prepararon el nefasto festín: muy pronto, en efecto, iba a llegar su última noche (Q. S. XII 551-576).

Casandra tiene la iniciativa, pero también, y por encima de todo, el estigma: ser la loca invalida cualquier pretensión de acción. Eso lo saben los mismos dioses, por eso no es necesario que, ante sus advertencias acerca del engaño del caballo, ninguna serpiente la ataque como sí le sucede a Laocoonte.

Su segundo gesto activo es su percepción de su propia muerte: se entiende a sí misma como una maldición para la saga de los Atridas. Así se dirige a Hécuba en *Troyanas* de Eurípides:

Madre, corona mi victoriosa cabeza y celebra mis bodas reales. Conque despídeme, y si no te parece que tengo suficiente celo, empújame a la fuerza. Que si existe Loxias, el ilustre Agamenón, soberano de los aqueos, va a concertar conmigo una boda más infausta que la de Helena. Voy a matarlo, voy a destruir su casa para tomar venganza de mis hermanos y padre (E. Tr. 354-361).

Aunque esta venganza sea «pasiva» (al fin y al cabo, no viaja a Micenas por voluntad propia, sino conducida por Agamenón), ella se presenta como la vengadora de su familia por sembrar la discordia en el matrimonio de su amo (matrimonio ya tormentoso por haber matado Agamenón a Ifigenia, la hija de ambos), pues sabe que, por su mera presencia, Clitemnestra matará a su marido, y por este asesinato, ella morirá a mano de sus hijos, Electra y Orestes. Casandra solo tiene su voz y su muerte, y hará uso de ambas, aunque la primera sea incomprendida y la segunda obligada.

Volviendo a la enumeración de parecidos, prestemos ahora atención al origen de nuestras heroínas: Troya y Cólquide. Ambas princesas son orientales, por lo que, nada más pisar tierra helena, serán percibidas como extranjeras. En el caso de Medea, su procedencia justifica la caracterización del personaje, y además será usada como arma para atacarla. María Estela Martínez Cabezón apunta:

Aunque vemos este esquema de mujer traidora repetido en otras historias, en el caso de Medea adopta un nuevo significado al tratarse de una mujer bárbara, proveniente de una región muy alejada de la civilización griega, a la que se le atribuye un carácter impulsivo e irracional. Así, se relaciona el mito con la tradición oriental y así se entienden las numerosas alusiones a este origen extranjero como aparecen en las distintas recreaciones del mito (Martínez, 2012: 24).

La magia, uno de los aspectos más característicos de la heroína, está íntimamente ligada a su origen. Tal y como indica José Antonio Aranda, «[l]os griegos consideran las prácticas mágicas como propias del otro, del extranjero, y usualmente como provenientes de oriente, de Egipto o de tierras bárbaras» (Aranda, 2016: 132).

Amparo Pedregal Rodríguez subraya la fijación que tiene la iconografía por caracterizar a la cólquida como extranjera:

En relación con esta vinculación oriental y mágica de Medea, es interesante señalar (...) que sus representaciones vasculares reflejan también esa identificación de su maldad o

peligrosidad con su extranjería. C. Sourvinou-Inwood¹⁹ afirma en su estudio sobre este aspecto que Medea aparece en la pintura cerámica griega sobre todo a partir del siglo a. e. ataviada con vestimenta de tipo oriental, no para indicar su origen, pues hay otras mujeres no griegas —Andrómaca, entre ellas— que no se distinguen por su ropa, sino para aludir plásticamente a la amenaza que la bárbara encarna, apareciendo en este atuendo cuando se representa la muerte de sus hijos, por ejemplo (Pedregal, 2003: 25-26).

Mercedes Madrid conecta su procedencia con sus actitudes, así como las dinámicas que se establecían entre ella y Jasón:

En este fracaso de Medea como esposa y madre (...) se puede percibir también una característica que el imaginario griego atribuye al clima de Asia, el cual, por el principio de polaridad que rige las relaciones entre hombres y mujeres, debilita y feminiza a los hombres en la misma medida en que hace poderosas y viriles a sus mujeres. Por ello los griegos situaban en los confines de Asia el país de las Amazonas, mujeres expertas en la guerra y enemigas del matrimonio, en la misma medida en que también Medea lo es por sus conocimientos y su magia, difícilmente compatibles (...) con el papel de una esposa griega (Madrid, 2009: 33).

Cassandra, como troyana, será también percibida como extranjera, y es así como Agamenón la presenta a su esposa Clitemnestra (A. A. 951). Aun así, no es una sensación nueva para ella: Ana Leivstein nos recuerda que ya fue «[e]xtranjera en la propia Troya, dentro del palacio de su padre» (Leivstein, 2012: 4), por ser la loca incomprendida para el resto de troyanos.

Medea y Cassandra son mujeres, pero como hemos visto a lo largo de este apartado, ese no es el único margen que ocupan: por salir de sus reinos, serán recibidas como extranjeras, y por superar los límites del *oikos* y ser activas, serán leídas como masculinas. Pero si en algo se asemejan de verdad sus historias es en la transgresión de las normas. Según la tradición occidental, la mujer y el pecado van de la mano. En el relato judeocristiano, Lilith y Eva son el referente más claro: la primera peca de soberbia, y la segunda peca por curiosa. Ambas representan el pecado que, de buscar un símil en la tradición griega clásica, se correspondería con la *hamartía* (ἁμαρτία: «error fatal»), siendo el peor error la *hybris* (ὑβρις: «desmesura», «confianza desmesurada»,

¹⁹ Sourvinou-Inwood, C. (1997). «Medea at a Shifting Distance: Images and Euripidean Tragedy» en Joseph, J. e Iles, S. (eds.). *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, pp. 253-296. Princeton: Princeton University Press.

«insolencia»), en el que caen tanto Casandra como Medea, y del que nacerán sus últimos márgenes, los mismos que explican el final de sus historias: Casandra quedará por siempre como la loca, mientras que Medea será la bárbara «monstruo» y masculina.

3.2. DIFERENCIAS

Pilar Hualde Pascual trata así la culpa de Casandra:

La culpa que alcanza a Casandra es de dos tipos: colectiva e individual. Como telón de fondo se encuentra la culpa que mancha la estirpe de los Atridas, el festín sangriento de Atreo. Esa culpa heredada colectivamente alcanza a todos los habitantes de la casa y, por contaminación, también a la profetisa (...). La culpa individual de Casandra (...) sería su impiedad al engañar al dios Apolo (Hualde, 2002: 110).

La troyana comete *hybris* al rechazar a Apolo. Ese rechazo se traduce en soberbia pues, según algunas fuentes, Casandra previamente había accedido a la unión si el dios le concedía el don de la profecía. Una vez en su poder, Casandra rompió su palabra, por lo que Apolo, como castigo, la maldijo: «Al haber adquirido el don profético mediante el artificio de una mentira, la palabra de Casandra jamás será tomada por verídica» (Iriarte, González, 2008: 271).

Medea también comete *hybris* al asesinar a sus hijos, pero no es su primer asesinato: con promesa de rejuvenecerlo, motivó a las hijas del rey Pelias para que mataran a su propio padre, como venganza por haber enviado éste a Jasón en busca del vellocino de oro, para asegurarse así de que el joven no le arrebatara el trono, sabiendo que se trataba de una empresa imposible. Pero antes de esto la princesa ya había matado a su hermano Apsirto, troceándolo para que el padre de ambos, Eetes, se entretuviera buscando las partes y no alcanzara la embarcación en la que ella se marchaba con Jasón. Y es precisamente abandonar a su padre su primer delito, pues, como señala Iván Pérez Miranda:

El matrimonio (...) forma parte de la red de intercambios aristocráticos de dones y contra-dones, permitiendo establecer alianzas entre dos linajes (o poner fin a rencillas, como en el caso de Erífile, entregada en matrimonio para acabar con la disputa entre Adrasto y Anfiarao). Las mujeres traidoras, que pierden la relación con su familia, ya no serían útiles para la creación de estas redes por lo que el matrimonio con ellas no es conveniente (Pérez, 2011: 216).

Así, y según el mismo Pérez Miranda, «[e]n la mitología griega la mujer no tiene derecho a elegir a quién amar, no puede salirse del camino legal marcado por el jefe de familia»

(Pérez, 2011: 106). Su papel «como transmisoras del poder, pese a ser importante, debe ser pasivo» (Pérez, 2011: 260).

Bien mirado, Casandra y Medea son castigadas por tener la osadía de decidir por encima de la decisión de los hombres: Medea, al ser abandonada por Jasón, decide no resignarse con su papel de mujer abandonada y defender su honor, para Mercedes Madrid, «como lo haría un varón, (...) ante la posibilidad de ser objeto de burla, colocándolo incluso por delante de su amor de madre, hasta el punto de acabar por destruir su feminidad» (Madrid, 2009: 42). Casandra, por su parte, decide finalmente no tener relaciones con Apolo. Estos delitos, estas transgresiones, definirán a Medea como la mujer monstruosa capaz de matar a sus propios hijos y a Casandra como la loca que se atrevió a rechazar a Apolo.

A través de las etiquetas «monstruosa/masculina» y «loca», podemos definir los campos de acción de nuestras heroínas: la primera caracterización se construye a lo largo de varios asesinatos, siendo el culminante el de sus propios hijos; la segunda es la consecuencia de un rechazo. Mientras que la primera etiqueta abre el camino para Medea, permitiéndole luchar por su propio honor por encima de todo, la segunda anula a Casandra, imposibilitando cualquier intención por cambiar el transcurso del destino.

4. LA MUJER TRÁGICA SE ENFRENTA A SU DESTINO

4.1. MEDEA

¿Por qué logra Medea salir aparentemente impune del filicidio? Cuando mata a Apsirto, por ejemplo, debe visitar a su tía Circe para que ésta la purifique:

Cuando los Argonautas navegaban frente al río Erídano, Zeus, irritado por el asesinato de Apsirto, les envió una violenta tempestad que los desvió de la ruta. Al pasar junto a las islas Apsírtides, la nave dijo que no cesaría la cólera de Zeus hasta que no llegaran a Ausonia y fueran purificados de su crimen por Circe (...). [L]legaron a Eea y allí suplicaron a Circe y ella los purificó» (Apollod. *Bibliotheca*. I, 9, 24).

En el caso del infanticidio, Marcela Coria apunta cómo en el propio acto está a la vez implícito el castigo:

Toda tragedia griega termina con un restablecimiento del orden de la *polis*, de lo que se deduce que la tragedia es un hecho político; pero en *Medea*, el espectador puede asistir a una completa y revulsiva conmoción de la escala de los valores cívicos, acentuada por la huida final de la heroína en el carro de Helios luego de matar a sus propios hijos, lo cual sin duda produjo un efecto muy negativo en el ateniense medio que constituía la audiencia de la Atenas del siglo V a.C. Medea huye impune, sí, pero su conciencia del horror de su acto filicida, como la de todos sus actos, al igual que su dolor de madre, no la abandonan nunca. La victoria de Jasón al obtener el vellocino es también su propia ruina; la de Medea al vengarse de Jasón es, igualmente, su propia ruina (Coria, 2013: 174).

Medea arrastra consigo numerosos crímenes, y convivir a diario con la culpa es su penitencia. Ovidio lo reflejaba así en las *Heroides* o *Cartas de las heroínas*, en la misiva de Medea a Jasón:

Y yo, esa que ahora finalmente te parece bárbara, la que ahora te parece pobre, la que ahora te parece peligrosa, sometí al sueño con mi brujería ojos de fuego y te di sin peligro el vellón para que lo robaras. Traicioné a mi padre, abandoné mi reino y mi patria (...), mi virginidad fue botín de un bandido extranjero, junto con mi madre amada dejé a mi excelente hermana. Pero a ti, hermano, no te dejé libre de mi huir. En este único lugar me falla la pluma: lo que mi mano se atrevió a hacer, no se atreve a escribirlo. Así debí ser despedazada yo, pero contigo (Ou. *Ep.* 105-119).

Medea no es ajena ni a la culpa ni a sus consecuencias, pues, al escribir esta carta, diez años después del asesinato de su hermano, aun sufre por ello. Más adelante, sentencia:

«Debimos sufrir en alta mar el merecido castigo, tú de tu mentira, yo de mi credulidad» (Ou. *Ep.* 122-123). La pena por el asesinato de Apsirto no la abandona, como tampoco lo hará la pena por el asesinato de sus propios hijos. Como indica Marcela Coria, Medea priva a Jasón de los hijos mediante una privación mutua, pues ella misma «no sólo perderá la felicidad de las bodas de sus hijos, sino también el privilegio de que éstos la cuiden en su vejez y la entierren cuando muera (1029-1035)» (Coria, 2013: 112), acto fundamental según la religiosidad griega para el descanso de las almas.

Su asesinato suele considerarse fruto de un acto calculado, y no producto de la locura. Daniela Cápona González dice al respecto:

Lo que se consideró locura peyorativamente, no es más que el desenlace de una lógica trágica: una lógica que no tiene fundamentos racionales, sino que bordea con aquello incomprensible. El acto infanticida y el asesinato a los soberanos no tiene por qué tener un fundamento racional, en sus constantes dudas respecto de sus planes se evidencia la pugna entre razón y el sentimiento trágico (Cápona, 2016: 170).

Gran parte de la bibliografía concuerda al considerar la restauración del honor como el verdadero motivo del infanticidio: «Su motivación, su impulso, su *thymós* (...) es como el de los héroes homéricos, los cuales, ante el agravio y el sentimiento de injusticia que éste genera, no tolera la risa de sus enemigos ni dejarlos impunes» (Coria, 2013: 81), y el honor, valor puramente heroico, enfatiza el aspecto masculino de la princesa. Según Coria, «[l]a obligación ‘femenina’ de Medea para con sus hijos se contrapone con su honor personal ‘masculino’, de allí sus dudas» (Coria, 2013: 115), plasmadas en los numerosísimos conflictos internos²⁰ que acompañan a la heroína a lo largo de su historia. Aun así,

[s]u ánimo la impulsa a una acción que sabe pernicioso para sí misma, pero su sentido heroico del honor ultrajado es tan fuerte como para, igualmente, llevarla a cabo (...). No es que “satisfacer su deseo de venganza y castigar a su marido”, le parezca “más ventajoso que salvar a sus hijos”, como sostuvo Epicteto, sino que el sentimiento de que ‘debe’ vengarse y que para ello sus hijos ‘deben’ morir es más fuerte que todas las

²⁰ «¡Ay, ay!, ¿por qué me miráis con vuestros ojos, hijos? ¿Por qué sonreís, como si fuese vuestra última sonrisa? ¡Ay, ay! ¿Qué voy a hacer? Mi corazón desfallece, cuando veo la brillante mirada de mis hijos. No podría hacerlo. Adiós a mis anteriores planes. Sacaré a mis hijos de esta tierra. ¿Por qué, por afligir a su padre con la desgracia de ellos, debo procurarme a mí misma un mal doble? ¡No y no! ¡Adiós a mis planes!

Pero, ¿qué es lo que me pasa? ¿Es que deseo ser el hazmerreír, dejando sin castigar a mis enemigos? Tengo que atreverme. ¡Qué cobardía la mía, entregar mi alma a blandos proyectos! (...). Mi mano no vacilará» (E. *Med.* 1040-1055).

consideraciones filosóficas acerca de qué es lo “más ventajoso”, o cuál es el mejor curso de acción, o cuál es la representación cataléptica en tanto principal criterio de verdad (Coria, 2013: 176).

Las significaciones con que los estudiosos estudian el infanticidio son numerosas. Al matar a sus hijos y a Creúsa (o Glauce, según la versión), la nueva pareja de Jasón, Medea se erige como castradora, pues, como dice Mercedes Madrid, priva a Jasón de «sus hijos y de toda posibilidad de una nueva descendencia» (Madrid, 2009: 34) y además «invade así el lugar del padre griego y lo suplanta al constituir a la madre²¹ como la única dueña de su descendencia» (Madrid, 2009: 39). Para Claudio Marcelo Bidegain, «[a]l asesinar a sus hijos, Medea está amputando una de las características que configuran su identidad de mujer y madre (Medea héroe mata a Medea mujer), y a la vez está cortando con lo único que la seguía atando a Jasón» (Marcelo, 2013: 3-4), es decir, está asesinando su propia feminidad.²² David García Pérez se detiene en cómo Medea ejecuta su venganza: «deja que Jasón viva para que padezca la muerte de su prometida y de sus propios hijos. Haber dado muerte a Jasón, hubiera significado resolverle la vida, es decir, solucionar su tragedia; en cambio, al seguir viviendo, la locura, en forma de conciencia, lo perseguiría recordándole el error que cometió al haber traicionado a Medea» (García, 2008: 118).

Al principio de la obra *Medea* de Eurípides, el Coro²³ y la Nodriza aseguran que Medea tiene derecho a vengarse, pues él ha roto los juramentos: «La idea, reiterada, es la de la retribución divina: el perjurio debe ser castigado» (Coria, 2013: 98). El Corifeo, por

²¹ Acto del todo subversivo si tenemos en cuenta que «en Grecia la importancia social recaía en la paternidad, no en la maternidad, y por eso se consideraba a los hijos propiedad de los padres, pues se estimaba que eran fruto exclusivo de la semilla que en el acto sexual deposita el padre en el vientre materno, concebido como un simple receptáculo que la acoge y la hace fructificar» (Madrid, 2009: 35). Tómese como ejemplo la siguiente intervención de Apolo en *Las Euménides* de Esquilo: «No es la que llaman madre la que engendra al hijo, sino que es solo la nodriza del embrión recién sembrado. Engendra el que fecunda, mientras que ella solo conserva el brote» (A. *Eu.* 658-661).

²² «al no existir en Grecia un modelo de feminidad autónoma y heroica por fuera de la propia autoinmolación, Medea se ve obligada para salir triunfante de su venganza a actuar como lo haría un héroe, renunciando y despreciando con ello su propia feminidad y sacrificando su amor materno a pesar de que provoque su propio sufrimiento. En este sentido, la feminidad de Medea es víctima no sólo de Jasón, sino también del propio lado masculino de la heroína, puesto que adopta las pautas que le impone el código heroico masculino, un código que precisamente oprime a las mujeres porque no sólo las excluye, sino que también prioriza el éxito y la defensa del honor sobre los propios sentimientos, el amor y la familia, lo máspreciado para las mujeres. Medea, por tanto, sufre este código heroico por partida doble: por la incapacidad de Jasón de ver en ella algo más que una concubina bárbara y celosa, en vez de una compañera con la que tiene una deuda de reciprocidad por los favores recibidos, y por su propia incapacidad para escuchar los argumentos que le dicta su amor materno. La consecuencia es que Medea acaba, como Jasón, rechazando a sus amigos y desoyendo las súplicas de sus seres más queridos» (Madrid, 2009: 42).

²³ Marcela Coria analiza en su trabajo la relación que Medea establece con el Coro en Eurípides (88-89, n183).

ejemplo, le dice: «Tú tienes derecho a castigar a tu esposo, Medea» (E. *Med.* 267-268). La impunidad, para Coria, puede verse como un acto de simpatía por parte de los dioses:

Medea es agente, pero también —y posiblemente en mayor medida— Zeus lo es. Zeus, que a través de ella castiga el perjurio de Jasón. Medea, el Coro, el Pedagogo, la Nodriz, Egeo incluso, todos parecen estar de acuerdo en que Jasón debe ser castigado, y particularmente Medea y el Coro ven en este castigo la intervención divina (...). De hecho, el poder llevar a cabo su plan de venganza, y salir impune huyendo hacia Atenas, puede ser interpretado también como una intervención de Zeus, que ha puesto a Egeo en su camino. Zeus,²⁴ que castiga, junto con Temis, a quienes violan sus juramentos, como Jasón; Zeus, que castiga al que no honra al suplicante, como Creonte.²⁵ Medea no es ni ‘responsable’ ni ‘no responsable’, en términos aristotélicos, del filicidio; hay una conjugación, compleja, sólo comprensible en el marco de la tragedia, entre un plan divino y un agente que lo lleva a cabo y a la vez lo padece —conjugación que constituye, en última instancia, la tragicidad del personaje trágico (Coria, 2013: 175).

La propia Medea está convencida de que los dioses están de su parte:

Medea, que sintácticamente se pone al mismo nivel que los dioses: “los dioses y yo” (θεοὶ καὶ γώ) dice en los vv. 1013-1014, y por eso se siente respaldada por ellos (vv. 625-626):

MEDEA 625 “Disfruta de las bodas; pero quizás —y sea dicho con el favor divino—, contraes un matrimonio tal que te lamentarás de él” (Coria, 2013: 96).

El Coro comparte también esta idea: «Si tu marido honra un nuevo lecho, responsabilidad suya es, no te irrites. Zeus te hará justicia en esto» (E. *Med.* 156).

Moira Anne Müller define a Medea como «una heroína activa que lucha contra el destino» (Anne, 2015: 158). La tradición exige a las mujeres que ven su honor comprometido suicidarse o conformarse (por ejemplo, Lucrecia, tras ser violada, se suicida para restaurar

²⁴ En las *Argonáuticas*, Jasón jura por Zeus Olímpico y Hera Conyugal que «de veras te instalaré en mi morada como legítima esposa, cuando lleguemos de regreso a la tierra de la Hélade» (Apollon. *Arg.* IV, 96-98). A nivel legislativo, señala «Respecto de la concertación del matrimonio debemos observar que en Medea reviste un carácter irregular pues la unión de una bárbara con un griego carece de fundamento, a pesar del pronunciamiento de mutuos juramentos, pues el público ateniense sabía que la situación de igualdad de los hijos de una extranjera con respecto a los hijos nacidos legítimamente de una mujer griega, era utópica. Recordemos que la Ley de Pericles del año 451, suprimió el derecho de ciudadanía a los hijos de madre extranjera» (Delbueno, 2014: 34). Sea como fuere, para Medea, los juramentos priman por encima de cualquier cosa: «nos has traicionado y has tomado un nuevo lecho, a pesar de tener hijos (...). Se ha desvanecido la confianza en los juramentos y no puedo saber si crees que los dioses de antes ya no reinan, o si piensas que ahora hay leyes nuevas entre los hombres, porque eres consciente, qué duda cabe, de que no has respetado los juramentos que me hiciste» (E. *Med.* 489-496).

²⁵ Medea suplica a Creonte piedad para ella y para sus hijos ante la noticia del destierro, pero lo único que consigue del monarca es un día más de margen, día que Medea aprovecha para ejecutar su venganza.

su honor y el de su familia; Electra, por su parte, debe conformarse con ser expulsada de palacio y vivir como una labradora). Medea, al contrario, decide el camino de la venganza, y tiene el derecho y el valor para usarla: lejos de contentarse con el destino impuesto (acatar la decisión del marido y marchar al exilio como mujer abandonada), busca para ella un final completamente distinto, por el que terminará por encima de Jasón (además, literalmente, sobrevolando la casa familiar en el carro alado de su abuelo el Sol). Para lograr todo esto, no debemos olvidar que Medea no es una mujer cualquiera:²⁶ pese a ser humana, es nieta de Helios, por lo que su origen divino es indiscutible. Además, ya hemos visto cómo sus crímenes la convierten en una mujer monstruosa, lo que le permite operar fuera de lo civilizado.²⁷ Maria Jordana Marín, Alícia Martínez Bonfill, Aroa Santiago y Cristina Yúfera subrayan lo subversivo de lo monstruoso: «Se puede observar en los monstruos femeninos un fuerte aspecto transgresor, puesto que al no hallarse sujetos al poder y al control masculinos actúan de forma completamente independiente, quebrantando así el esquema de sumisión femenina propio de las sociedades antiguas» (Jordana, Martínez, Santiago, Yúfera, 2011: 203).

Medea está destinada a ser una potencia desestabilizadora de la *polis*, no solo por su condición de mujer, también por su linaje.²⁸ Así lo describe Amparo Pedregal Rodríguez:

Medea es hija de la oceánida Idía, y de Eetes, hijo de Helios y Perseida, otra oceánida. Luego, por ambos ascendientes, está vinculada a los Titanes (...). Por eso Hesíodo (*Theog.* 956-62) la considera semi-divina; y sobre todo, estos lazos familiares refuerzan la identificación de Medea de un modo especial con las fuerzas primigenias y caóticas de

²⁶ «Medea no es (...) un ser humano común: es a la vez un héroe al estilo homérico, descendiente de los dioses anteriores a los Olímpicos, se sitúa en el teatro en el lugar concedido a los dioses, actúa como ellos, conoce *phármaka* poderosos, es *sophḗ* y posee una notable habilidad retórica que le otorga el triunfo en cada debate que entabla» (Coria, 2013: 176).

²⁷ Los monstruos y las mujeres encarnan el caos y la naturaleza, es decir, todo lo que es peligroso para el hombre. Esta cosmovisión se ve claramente reflejada en la siguiente sentencia atribuida a Pitágoras: «Hay un principio bueno que ha creado el orden, la luz y el hombre, y un principio malo que ha creado el caos, las tinieblas y la mujer» (Beauvoir, 2015: 45).

²⁸ Ya en la Cólquide, Medea demostró no ser una princesa al uso: las *Argonáuticas* nos presentan a una joven que, de noche, sale de casa (acto, ya de por sí, rompedor) en busca de ingredientes con los que completar sus bebedizos. Por ejemplo, al hablar de la flor con la que formula la pócima Prometeica, se nos dice: «ésta lo había recogido ella en una concha del Caspio para preparar la pócima, tras bañarse siete veces en aguas del manantial perenne, tras invocar siete veces a Brimo nutricia de jóvenes, a Brimo la noctívaga, la infernal, la soberana de los muertos, en una noche tenebrosa envuelta en un oscuro manto» (Apollon. *Arg.* III, 859-864). Se descubre así una joven enigmática y oscura, familiarizada con el mundo salvaje y de la noche. Cuando Medea va en carro al encuentro de Jasón para darle la pócima Prometeica, con la que el héroe será inmune al daño, los ciudadanos de la ciudad «en derredor (...) retrocedían evitando las miradas de la joven princesa» (Apollon. *Arg.* III, 886-887). Mariano Valverde, en la edición de las *Argonáuticas* especificada en la Bibliografía, señala: «La mirada de Medea es temible por el brillo en los ojos, característico de los descendientes del Sol» (241, n504).

la naturaleza, algo que es habitual en todas las mujeres, y que las señala como una amenaza constante para el orden patriarcal impuesto por el Zeus Olímpico, que para ello tuvo que someter y vencer, entre otras potencias divinas iniciales, a los Titanes.

Además, por la familia de su padre Eetes, rey de Cólquida, Medea se integra en la línea descendiente de sus tías, Pasífae, esposa de Minos, y madre de Ariadna y Fedra, y Circe, una de las más importantes magas del mundo griego. Todas ellas ilustrarán una realidad machaconamente repetida en la mitología y en la tragedia después, como muy bien ha visto F. Wulff,²⁹ según la cual el peligro que siempre representa la mujer para el hombre se acrecienta hasta límites insospechados cuando esa relación, aunque sea amorosa, es además desigual, entre un hombre mortal y una mujer divina» (Pedregal, 2003: 21).

Marcela Coria, por su parte, analiza los comportamientos que identifican a Medea con la divinidad:

Medea escapa en el carro alado de su abuelo Helios, (...). En este punto, Medea es ciertamente mucho más que un ser humano, no sólo pertenece a un linaje divino sino que además está investida con poderes propios de los dioses: como los dioses, y desde el lugar reservado para ellos en el teatro, aparece como una *dea ex machina*, profetiza³⁰ una muerte vergonzosa para Jasón, instauro el ritual dedicado a los niños en el santuario de Hera Acrea en Corinto, habla con autoridad (con el lenguaje imperativo propio de los dioses), se comporta con la soberbia y crueldad de éstos, y luego huye en el carro de su abuelo Helios, sin que pueda alcanzarla la justicia humana (Coria, 2013: 58).

4.2. CASANDRA

Nazira Álvarez Espinoza aclara la situación de Casandra en el momento en el que llega a Micenas: «La amada de Apolo es una bárbara en la Hélade, una esclava capturada y ofrecida como botín de guerra. A partir de la derrota de su pueblo su destino depende de la voluntad de otros» (Álvarez, 2015: 28). Casandra, además de habitar todos los márgenes que contemplábamos en el apartado anterior, forma parte del grupo de mujeres troyanas hechas prisioneras por los griegos. Aunque Agamenón pretenda que Clitemnestra sea benevolente con ella, «porque nadie lleva por su gusto el yugo de la esclavitud» (A. A. 954-955), por mucho que el rey la trate «como flor escogida de entre

²⁹ Wulff, F. (1997). *La fortaleza asediada. Diosas, héroes y mujeres poderosas en el mito griego*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca

³⁰ «Con esta profecía de una muerte sin gloria, y después de haber despojado a Jasón de su descendencia y de la posibilidad de un matrimonio ventajoso y de una descendencia real, Medea lo despoja también de heroicidad, masculinidad y palabra, puesto que lo único que le queda a Jasón, ahora, es entonar, como las mujeres, un thrênos (MCCLURE, 1999: 393)» (Coria, 2013: 46).

muchas riquezas, un regalo que me ha hecho el ejército» (A. A. 955-956), lo cierto es que Casandra no deja de ser una esclava de guerra.

Casandra es la loca, es la maldecida y, hasta ahora, hemos defendido cómo esas posiciones marginales anulaban su credibilidad. Pero, realmente, en el caso de que Apolo no hubiera escupido su boca, suponiendo, pues, que Casandra nunca hubiera sido maldecida, ¿alguien hubiera hecho caso a una mujer que, gritando histéricamente (este el tipo de vocabulario que usa el ideario patriarcal para desacreditar cualquier acción hecha por mujeres), alertaba del peligro que encerraba un regalo de derrota? ¿Un rey hubiera creído acaso las palabras de una esclava bárbara que señalaba a la reina como futura asesina?³¹ En el poema «Casandra» de Clara Arregui Sancho dice la princesa troyana: «Él me maldijo con la visión/ y dejó que mi feminidad hiciera el resto» (Arregui, 2018: 17). Las profecías de Casandra estaban destinadas desde un principio a ser desoídas por el simple hecho de provenir de una mujer. Aunque Apolo no la hubiera castigado con una maldición, la sociedad ya se hubiera encargado de desautorizar sus palabras por medio de calificativos como histérica, exagerada, entrometida o soberbia. O, por qué no, loca.

En *Agamenón* de Esquilo, Casandra comparte con el Coro varias visiones, tanto recuerdos del pasado como episodios venideros. El Coro se queja de la oscuridad de sus palabras, por lo que Casandra decide hablar con mayor claridad. Casandra, en mitad de su conversación con el Coro, sufre una visión que revela ante ella todo lo que se está gestando dentro de palacio (su propio asesinato y el de su señor Agamenón) y aunque lo expresa (A. A. 1215-1239), sabe que como respuesta obtendrá la incredulidad del Coro, por lo que desiste en su actividad profética: «Es igual, si yo no os convengo de nada de esto. ¿Qué importa? El futuro vendrá, y tú, presente en él, pronto dirás de mí, llena de compasión, que soy una adivina demasiado verídica» (A. A. 1239-1242). Casandra acepta el futuro y sabe perfectamente señalar a Apolo como el causante de su desdicha: «¡Y ahora el adivino que me hizo adivina me ha conducido a este terrible infortunio mortal!» (A. A. 1275-1276).

El Corifeo le pregunta lo que nos veníamos cuestionando:

³¹ Casandra sabe perfectamente que sus palabras, por su situación, no cuentan: por eso se mantiene en silencio al principio del *Agamenón* de Esquilo y solo habla con el Coro.

«CORIFEO. –¡Oh mujer muy desdichada y muy sabia también, largamente te has extendido! Pero, si de verdad conoces tu propia muerte, ¿cómo, igual que una vaca impulsada por una deidad, marchas al altar con tal valentía?

CASANDRA. –No hay escapatoria, extranjeros. Ya no navego yo por el tiempo» (A. A. 1295-1299).

Casandra sabe que está atrapada por los hilos del destino (los mismos que manejaban las Moiras) y por su situación: es prisionera de guerra en un país lejano, sin su estatus de princesa, sin ciudad a la que volver, sin familia que responda por ella (el resto de mujeres está en su misma posición, y los hombres han sido derrotados, incluso asesinados). Además, aunque las fuentes escritas no suelen tratar el tema explícitamente, Casandra está marcada por la violación de Áyax. Elbia Haydée Difabio de Raimondo, en su trabajo «Mujeres Víctimas: La violación en el mito griego antiguo», recoge varios casos de mujeres violadas en el marco de la mitología griega. Al comparar sus historias, encontramos un denominador común: la mayoría de ellas mueren poco tiempo después. Así, Halia (Difabio, 2012: 44), Hipo y Molpia (Difabio, 2012: 45-46) se suicidan, y tanto Casandra (Difabio, 2012: 45) como Apemosine (Difabio, 2012: 43-44) terminan siendo asesinadas. La autora incluso recupera casos en los que las mujeres violadas son castigadas por ello, como Medusa (Difabio, 2012: 39-40) o Ródope (Difabio, 2012: 47). En el contexto de la tradición romana, tenemos como ejemplo representativo a Lucrecia, quien termina suicidándose al ver ultrajado su honor.

Para una sociedad como la griega, preservar la virginidad era primordial a la hora de contraer matrimonio:

(...) la *prailía*, primer día de la ceremonia del matrimonio, se centraba en la preparación de la novia, quien debía bañarse en aguas de un río o fuente sagrados o en su casa pero con el agua traída de tales sitios, por un muchacho de la comunidad. En esta escena del baño, se realizaba un simulacro de violación —otra vez nuestro eje temático—, que simbolizaba la purificación de su primera menstruación con el deseo de hacerla fértil. Dentro de este ritual de transición, exigir la virginidad como prueba prevenía el agravio para el esposo y la molestia de tener que enfrentar a un probable “dueño” anterior, que el matrimonio nuevo comenzara mal y/o que un mal inicio diera un desenlace equivalente (Difabio, 2012: 48).

La muerte de la mujer violada, aunque se vea hoy en día como un hecho sumamente extremo y drástico, solucionaba esos «problemas» que menciona Difabio al final de la cita.

De las siete mujeres violadas³² (ocho con Casandra) que Difabio trata en el apartado «1.2 Mortales», todas terminan muertas: tan solo sobreviven Auge y Larisa.³³ A Larisa (Difabio, 2012: 45), Difabio la contempla como un caso peculiar, pues ésta llega incluso a matar a su violador, su propio padre. Auge (Difabio, 2012: 43), si bien consigue salir viva, en un principio iba a ser sacrificada, pues Atenea había castigado a Tegea, la ciudad de Auge, con la esterilidad, pues Auge había escondido al hijo fruto de la violación en su templo. De nuevo, la víctima es castigada por la violencia que ella misma sufre. Si bien es cierto que Casandra no es asesinada directamente por ser víctima de una violación, no resulta sorprendente que a la de Troya no le esperara un final mucho mejor.

Cuando Casandra afronta el futuro, convencida de que no hay nada más que hacer, decide hacerlo con valentía: «¿Por qué he de gemir y sentir por mí compasión? Puesto que primero vi terminar como terminó la ciudad de Troya, y a quien la tomó llegar de este modo a su fin por decisión de los dioses, voy a tomar la iniciativa y a entrar en la casa. Tendré valor para morir» (A. A. 1285-1290). Si bien es cierto que Casandra tiene claro que no puede escapar de su propio destino, sabe que el mismo destino que la conduce hacia su muerte guarda venganza para su asesina: «Pero no moriremos sin que los dioses tomen venganza por nosotros, pues otro vengador nuestro vendrá a su vez, un vástago matricida, que tomará por su padre venganza» (A. A. 1279-1282).

Ana Iriarte define su muerte como heroica: «la significación heroica de la muerte de Casandra queda también acentuada por el hecho de que su asesinato se realiza con una espada, es decir, con el arma asociada a la muerte del guerrero (...). [P]ara Casandra se trata de un acto valeroso tanto por su forma de afrontarlo como por su carácter implícito de contraataque al enemigo» (Iriarte, 1996: 79).

Aunque también Iriarte entiende a Casandra como víctima sacrificial:

³² La muchacha violada por Eutimo, Auge, Apemosime, Halia, Larisa, Hipo y Molpia (Difabio, 2012: 42-46).

³³ Acerca de la mujer violada por Polites, la autora no especifica nada al respecto de su muerte o supervivencia (Difabio, 2012: 42). Tras violar a la chica —de la que no se especifica el nombre—, el pueblo lo lapidó y, como respuesta, siendo un espíritu se dedicó a hostigar a los ciudadanos.

Casandra queda identificada más claramente como víctima sacrificial mediante el término *theélatos*, que expresa ese asentimiento que todo animal destinado al sacrificio debe manifestar para que su muerte pueda considerarse aceptada por los dioses. Esta aceptación explícita del destino que le ha sido reservado hace de Casandra una víctima del todo conforme a la norma ritual, incluyéndola en la serie de relatos míticos que narran el sacrificio de vírgenes (Iriarte, 1996: 77).

Ambos análisis no son excluyentes, e Iriarte añade un tercer componente: la Casandra Erinia, vengadora de su familia y de su ciudad. Para ello escoge las palabras de la heroína en Troyanas de Eurípides:

“no es a corona desdeñable una muerte gloriosa (...) por la ciudad, mientras que hay deshonor en lo contrario. Así pues no debes llorar, madre, por mi patria y mi boda. Para los que tú y yo más odiamos mi matrimonio será la ruina”.

Considerando su unión-muerte con el general del ejército griego como un último y definitivo enfrentamiento con el enemigo. Casandra reivindica para sí misma un estatus similar al de sus valientes hermanos muertos por la patria (Iriarte, 1996: 79).

Medea y Casandra, como mujeres trágicas, se enfrentan a dos destinos muy distintos: la primera construye su propio destino, rechazando aquel que su situación como mujer desdeñada le impone; la segunda no tiene poder alguno de decisión. Medea, como mujer monstruosa y semi-divina, tiene mayor campo de acción que Casandra, limitada por su posición como mujer bárbara y esclava, lo que inevitablemente se traduce en finales distintos. Aun así, pese a enfrentarse a dos destinos muy diferentes, ambas comparten la valentía: Medea lucha por encima de todo por su honra, y Casandra se reviste con el valor de un guerrero para terminar destruida como su propia ciudad.

5. CONCLUSIONES

Al comparar las historias de Medea y Casandra, procurando comprenderlas desde su propia tradición (tanto a nivel «mujer» como «personaje»), hemos podido observar cuánto pueden llegar a compartir estas dos heroínas. Uno de sus principales parecidos es la masculinidad, y precisamente sus lecturas como «monstruo» y «loca» demuestran que no son codificables como mujeres a ojos griegos. Por eso le grita Jasón a Medea en la tragedia homónima de Eurípides: «No existe mujer griega que se hubiera atrevido a esto y, sin embargo, antes que con ellas preferí casarme contigo —unión odiosa y funesta para mí—, leona, no mujer, de natural más salvaje que la tirrénica³⁴ Escila» (E. *Med.* 1339-1344). Medea no es griega, pero tampoco mujer: Medea es, ante todo, el desorden, es lo monstruoso. Casandra tampoco cumple con el prototipo de mujer ideal: osa poner a prueba la paciencia de Apolo, pretende quemar ella misma el caballo de madera, es la única de entre las troyanas que celebra su himeneo con el que será su amo, riéndose así de su destino, encumbrándose como la vengadora de su familia. Casandra es la «loca» no por ser maldecida, sino por atreverse a hablar. La buena mujer calla, no advierte ni se atreve a contradecir el discurso oficial («hemos ganado la guerra contra los griegos»).

Casandra y Medea no pueden ser mujeres porque nada de lo que hacen, dicen o encarnan es propio de mujeres. Anuncia Claudio Marcelo Bidegain al respecto que «Medea héroe mata a Medea mujer» (Marcelo, 2013: 4). Casandra, por su parte, no llega ni a alcanzar la «feminidad completa» (Iriarte, 1996: 76), pues su paso a mujer no se dio de manera legítima, es decir, mediante un matrimonio y pariendo hijos legítimos.

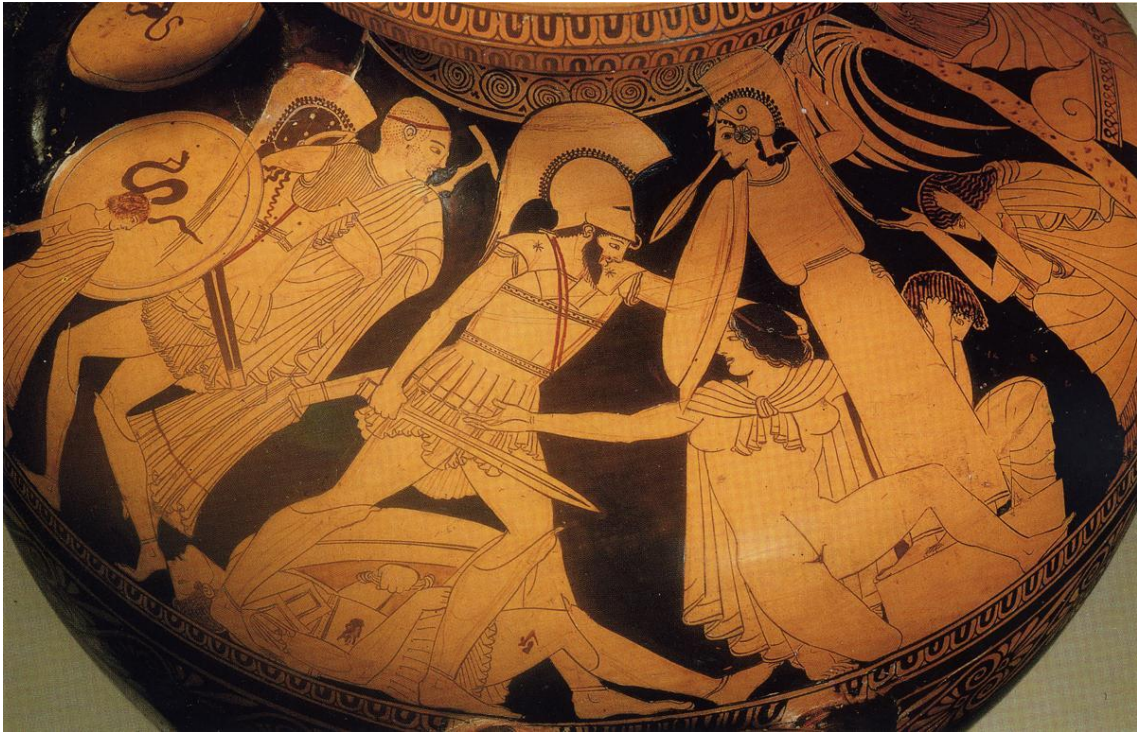
Llegados a este punto, volvamos a la hipótesis inicial: Medea, al ser monstruosa, ve ampliado su campo de acción y Casandra, al ser la «loca», lo tiene inmediatamente restringido. Como afirmación funciona, aunque debemos matizar que, tal y como hemos desarrollado anteriormente, Casandra, maldecida o no, nunca hubiera sido creída por el simple hecho de ser mujer: la maldición no origina su «locura», sino que es el descaro de hablar lo que la convierte en «loca». Ahora bien, si por algo son diferentes sus finales en las tragedias *Medea* de Eurípides y *Agamenón* de Esquilo es debido a sus respectivas condiciones o situaciones personales, que van más allá de sus categorías «monstruo» y «loca»: mientras que Casandra está limitada por ser sierva y extranjera en un país extraño para ella, Medea se ampara en su herencia divina para poder superar cualquier limitación

³⁴ Gentilicio del mar Tirreno.

femenina (anteponer el amor de madre por encima de todo, incluso de su honor) o terrenal (sufrir castigo humano o divino por el infanticidio). Aunque Casandra no hubiera sido nunca tachada de loca, el destino de su ciudad era perecer, y el suyo propio también: «No hay escapatoria, extranjeros» (A. A. 1299), le dice al coro en el *Agamenón* de Esquilo. Medea es el desorden monstruoso y divino que desborda cualquier margen (ya sea el de «mujer» o «bárbara»); en cambio, Casandra está marcada por la muerte (hecho que hace de Casandra un ser mucho más humano que Medea), y debido a su poder profético (o Apolo, que en cualquier caso es lo mismo) está condenada a saberlo.

6. ANEXOS

ANEXO 1. CASANDRA EN EL SAQUEO DE TROYA (s. V a. C.) DE CLEOFRADES



Cleofrades (s. V a. C.). *El saqueo de Troya* (81699). Nápoles: Museo Nazionale Archeologico. Recuperado de <https://www.chegg.com/flashcards/greek-art-and-archeology-midterm-d34e672b-5680-44b4-b591-09f91ebc1305/deck> en junio de 2021.

ANEXO 2. EL SACRIFICIO DEL VOTO FEMENINO

Cuenta san Agustín, citando a Varrón, que cuando las mujeres y los hombres atenienses tuvieron que escoger qué dios patrocinaría su ciudad, ganó Atenea por un voto, perdiendo así Poseidón. Las mujeres votaron todas a Atenea, mientras que los hombres habían votado a Poseidón. El dios del mar, haciendo gala de su fuerza y enojo, castigó la zona con una gran inundación: «The same authority³⁵ said, that to appease his wrath the women should be visited by the Athenians with the three-fold punishment—that they should no longer have any vote; that none of their children should be named after their mothers; and that no one should call them Athenians» (Aug. *Ciu.* 18, 9).

Esta historia es un claro ejemplo de cómo el mito contextualiza y legitima las violencias contra las mujeres, en este caso explicando el motivo «histórico» (toda historia tiene mito y ¿todo mito tiene historia?) de por qué las mujeres no podían votar ni ser consideradas ciudadanas en Atenas.

³⁵ Varrón.

ANEXO 3. EL ASESINATO DE LOS HIJOS DE MEDEA A MANOS DE LOS CORINTIOS

Más arriba de esta fuente está el llamado Odeón, y junto a él está el sepulcro de los hijos de Medea; sus nombres son Mérmero y Feres, y se dice que ellos fueron apedreados por los corintios a causa de los regalos que le llevaron a Glauce. Como su muerte fue violenta e injusta, aniquilaba a los niños pequeños de los corintios, hasta que por vaticinio del dios se establecieron sacrificios anuales en su honor y se erigió una estatua a Deima. Esta todavía existe entre nosotros; es la figura de una mujer que inspira terror.

Poco después de que Corintio fue destruida por los romanos y los antiguos corintios murieron, aquellos sacrificios ya no se celebran entre los colonos, ni sus hijos cortan sus cabellos, ni llevan vestidos negros (Paus. II, 3, 6-7).

Esta noticia de Pausanias, incluida en el Libro II de su *Descripción de Grecia*, demuestra que no todos los mitos en torno a Medea la presentan como infanticida. Según el autor, fueron los corintios quienes los asesinaron. Tras el asesinato, y por ser éste injusto, comenzaron a morir los hijos de los corintios, por lo que el vaticinio de un dios (seguramente Apolo) dictaminó que, para terminar con la ira de Mérmero y Feres (el origen de las muertes), era pertinente celebrar cada año sacrificios en su honor, además de otras prácticas como cortarse el pelo y vestir de negro. Acerca de esta versión del asesinato de los hijos de Medea, cuenta María Estela Martínez Cabezón: «Según Dídimo, en la obra *La Toma de Ecalia* de Creófilo de Samos, fechada en torno al siglo VII - VI a.C., aparece la acusación de filicidio de Medea como calumnia vertida por los corintios –verdaderos asesinos de los hijos– quienes habrían cometido el doble asesinato en venganza contra Medea por haber matado con sus filtros a Creonte» (Martínez, 2012: 40).

Pero no es esta la única versión que defiende una «Medea *mater*» diferente a la euripidiana. Amparo Pedregal, por ejemplo, nos advierte de que Medea no usa su magia en contra de sus hijos, e incluso va más allá: «ella, que (...) era considerada capaz de restituir la juventud, mediante sus filtros, (...) recurrió a Hera para tratar de alcanzar, en un alarde de amor maternal, la inmortalidad para sus hijos, como cuenta Eumelo³⁶» (Pedregal, 2003: 20).

³⁶ Eumel. *Frag.* 3.

ANEXO 4. LAS SERPIENTES DE APOLO

Cuenta Pierre Grimal sobre Casandra:

Cuando nació, sus padres dieron una fiesta en el templo de Apolo Timbreo, situado fuera de las puertas de Troya, a cierta distancia. Al anochecer se marcharon olvidándose de sus hijos, los cuales pasaron la noche en el santuario. A la mañana siguiente, cuando fueron a recogerlos, los encontraron dormidos, mientras dos serpientes les pasaban la lengua por los órganos de los sentidos, para «purificarlos». Ante los gritos que proferían los padres asustados los animales se retiraron a los laureles sagrados que allí crecían. Más tarde los niños poseyeron el don profético, que les había comunicado la «purificación» de las serpientes (Grimal, 1989: 89).

Siendo la serpiente un animal consagrado a Apolo, se mantiene la conexión entre el dios y la princesa, aunque en esta versión del mito Casandra no recibe el poder del vaticinio mediante un engaño, es decir, Apolo concede la visión a Casandra sin que ella previamente accediera a mantener relaciones con él.

7. BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

Apolodoro, *Biblioteca*, introducción de Javier Arce; traducción y notas de Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Madrid: Gredos, 1985.

Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, introducción, traducción y notas de Mariano Valverde Sánchez. Madrid: Gredos, 1996.

Arregui, C. (2018). *Nosotras que todo lo perdimos*. Aragón: La Herradura Oxidada.

Beauvoir, S. (2015). *El segundo sexo* [trad. Alicia Martorell]. Madrid: Ediciones Cátedra (Obra original publicada en 1949). Recuperado de <https://cursoshistoriavdemexico.files.wordpress.com/2018/09/beauvoir-simone-de-el-segundo-sexo.pdf> en marzo de 2021.

Cayo Julio Higino, *Fábulas. Astronomía*, edición de Guadalupe Morcillo Expósito. Madrid: Akal, 2008. Consultado en <https://www.cristoraul.org/SPANISH/sala-de-lectura/BIBLIOTECATERCERMILENIO/CLASICOS/ROMANOS/Higino-Fabulas.-Astronomia.pdf> en junio de 2021.

Diógenes Laercio. *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*, traducción, introducción y notas de Carlos García Gual. Madrid: Alianza Editorial, 2007. Consultado en https://www.academia.edu/7184950/Diogenes_laercio_vidas_y_opiniones_de_los_filosofos_ilustres_garcia_gual en junio de 2021.

Esquilo, *Tragedias*, introducción general de Manuel Fernández-Galiano, traducción y notas de Bernardo Perea Morales. Madrid: Gredos, 1986. Consultado en https://mestreacasa.gva.es/c/document_library/get_file?folderId=500013983369&name=DLFE-822801.pdf en junio de 2021.

Eurípides, *Medea*, introducción de Carlos García Gual, traducción y notas de Alberto Medina González. Madrid, Gredos, 2010.

Eurípides, *Tragedias*, introducción, traducción y notas de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez. Madrid: Gredos, 1977-1979

Eurípides, *Tragedias II*, introducciones, traducción y notas de Jose Luis Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 1985. Consultado en

<https://www.pieresco.net.ar/libros/Gredos/Tragedias%20-%202%20-%20Euripides.pdf> en junio de 2021.

Ong, W. (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* [trad. Angélica Scherp]. México: Fondo de cultura económica (Obra original publicada en 1982). Recuperado de <https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/ong-w-j-1982-oralidad-y-escritura.pdf> en junio de 2021.

Ovidio, *Cartas de las heroínas; Ibis*, introducción, traducciones y notas de Ana Pérez Vega. Madrid: Gredos, 1994.

Pausanias, *Descripción de Grecia, Libro II*, introducción, traducción y notas de María Cruz Herrero Ingelmo. Madrid: Gredos, 1994. Consultado en <https://fddocuments.in/document/pausanias-descripcion-de-grecia-libro-ii-corinto-y-argolide.html> en junio de 2021.

Quinto de Esmirna, *Posthoméricas*, introducción, traducción y notas de Mario Toledano Vargas. Madrid: Gredos, 2004. Consultado en https://mestreacasa.gva.es/c/document_library/get_file?folderId=500013983369&name=DLFE-822836.pdf en junio de 2021.

Saint Augustin, *The city of God and Christian Doctrine*, edited by Philip Schaff. Massachussets: Hendrickson publishers, 1995. Consultado en https://ccel.org/ccel/schaff/npnf102/npnf102/Page_Index.html en junio de 2021.

FUENTES SECUNDARIAS

Álvarez, N. (2015). Casandra: las funciones y signos del silencio en el *Agamenón* de Esquilo y las *Troyanas* de Eurípides. *Revista Káñina*, vol. 39, pp. 23-37. Consultado en <https://www.redalyc.org/pdf/442/44247255003.pdf> en junio de 2021.

Anne, M. (2015). *Moira. Destino y libertad en el pensamiento antiguo* (tesis). Universitat de Barcelona. Consultado en http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/67328/1/MAM_TESIS.pdf en junio de 2021.

Aranda, J. A. (2016). «Diosas y hechiceras: la visión de la magia y la mujer en la antigüedad greco-romana». *Raudem*, revista de estudios de las mujeres, 4, 130-154. Consultado en <http://ojs.ual.es/ojs/index.php/RAUDEM/article/view/1752> en abril de 2021.

Bidegain, C. M. (11-12 de septiembre de 2013). «Medea, la inhumana. Reflexiones sobre un monstruo trans» en *VIII Jornadas de Estudios de la Mujer y el Género*. Consultado en https://www.academia.edu/40205537/Medea_la_inhumana_Reflexiones_sobre_un_monstruo_trans en junio de 2021.

Cápona, D. (2016). Euménides y Medea: El rol de la mujer y la *stásis* en la política trágica. *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía*, nº 7, pp. 155-177. Consultado en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5759953> en junio de 2021.

Carruesco, J. y Torné, R. (2009). *Els orígens de Grècia. De la prehistòria a l'aparició de la polis*. Consultado en http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/62065/5/El_món_clàssic_I_Mòdul_1_Els_orígens_de_Grècia.pdf en abril de 2021.

Cid, R. M. [Fundación Juan March] (Julio 20, 2019). Mujeres, maternidad y ciudadanía en la Roma antigua | Rosa María Cid [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=NgwDYcmr3WY> en junio de 2021.

Coria, M. (2013). *Medea de Eurípides: el personaje y el conflicto trágico. Lecturas filosóficas* (tesis). Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Escuela de Posgrado. Consultado en <https://rehip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/9251/01.%20Tesis%20Coria.pdf?sequence=3&isAllowed=y> en junio de 2021.

Esteban, A. (2008). Mujeres dolientes épicas y trágicas: Literatura e iconografía (Heroínas de la mitología griega IV). *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 18, 111-144. Consultado en <https://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/article/view/CFCG0808110111A> en abril de 2021.

Esteban, A. (2014). La Medea de Eurípides: composición triádica y simétrica en función del contenido en *Minerva. Revista de filología clásica*, nº 27, 53-76. Consultado en <https://revistas.uva.es/index.php/minerva/article/view/508> en abril de 2021.

García, D. (2008). La angustia del ser y del deber en la tragedia griega. *Nova tellvs*, volumen 26, nº 2, pp. 105-120. Consultado en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30582008000200004 en junio 2021.

Grimal, P. (1989). Diccionario de mitología griega y romana [trad. Francisco Payarais]. Barcelona: Paidós (Obra original publicada en 1951). Recuperado de <https://atirolimpo.files.wordpress.com/2017/01/pierre-grimal-diccionario-de-la-mitologc3ada-griega-y-romana.pdf> en junio de 2021.

Haydée, E. (2021). Mujeres Víctimas: La violación en el mito griego antiguo. *Revista Melibea*, vol. 6, pp 37- 50. Consultado en <https://core.ac.uk/download/pdf/85001181.pdf> en junio de 2021.

Hualde, P. (2002). Evolución de un personaje mítico: Casandra, de los textos clásicos a la novela histórica contemporánea. *Epos. Revista de filología*, nº 18, 105-124. Consultado en <http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/10209> en mayo de 2021.

Iriarte, A. (1996). Casandra trágica. *Enrahonar*, nº 26, pp. 65-80. Consultado en <https://revistes.uab.cat/enrahonar/article/view/v26-iriarte> en junio de 2021.

Iriarte, A. (25-27 de noviembre de 2013). «Casandra o la «contra-identidad» ateniense. Un mito político del s. V a. C.» en *Antiqua. Jornadas sobre la Antigüedad*. Consultado en http://antiqua.gipuzkoakultura.net/xx-cassandra-o-la-contra-identidad-ateniense_eu.php en marzo de 2021.

Iriarte, A., González, M. (2008). Casandra bélica. En *Entre Ares y Afrodita. Violencia del erotismo y erótica de la violencia en la Grecia antigua*, pp. 259-286. Madrid: Abada editores.

Jordana, M., Martínez, A., Santiago, A., Yúfera, C. (2011). El imaginario de la ambigüedad. Monstruos femeninos en el mundo antiguo. *Estrat crític: revista d'arqueologia*, vol. 5, nº 3, pp. 198-205. Consultado en <https://raco.cat/index.php/EstratCritic/article/view/255488/0> en junio de 2021.

Koss, M. N. (2008). El mito de Medea bajo la mirada del matriarcado. *El imaginario en el mito clásico VIII Jornada organizada por el “Centro de Estudios del Imaginario”*, 157-172. Consultado en <https://www.ciencias.org.ar/user/Imaginario.pdf> en abril de 2021.

Koulianou-Manolopoulou, P., Fernández, C. (2008). Relatos culturales y discursos jurídicos sobre la violación. *Athenea digital*, nº 14, pp. 1-20. Consultado en <https://atheneadigital.net/article/view/n14-koulianou-fernandez> en junio de 2021.

Leivstein, A. (2012). Casandra: notas sobre la música y los límites del lenguaje verbal. *Razón y palabra*, nº 79, pp. 1-8. Consultado en http://old.razonypalabra.org.mx/Razonarte/N79/RA79_Columna_Levstein.pdf en junio de 2021.

Madrid, M. (2009). Medea: hechicera y madre asesina. *Dossiers feministes*, nº 9, pp. 29-44. Consultado en <https://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/226671> en marzo de 2021.

Martínez, M. E. (2012). «El mito de Medea en las letras hispanas (Siglos XIII-XVII)». Tesis doctoral, Universidad de La Rioja. Consultado en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=40356> en abril de 2021.

Movellán, M. (2016). «Medea, la tragedia de la *Femme Fatale*» en Fornieles, R. (coord.). *Destructoras de hombres y de ciudades. Estudios sobre la 'femme fatale' en la literatura griega*. 57-70. Consultado en https://www.researchgate.net/publication/296192052_Medea_la_tragedia_de_la_'femme_fatale' en abril de 2021.

Pedregal, A. (2003). «La magia de Medea: versiones clásicas de un mito femenino» en Cid, R. M., González, M. (eds.). *Mitos femeninos de la cultura clásica*. Oviedo: KRK ediciones.

Pérez, I. (2011). «Mito y género en la Grecia antigua. Tantálidas, labdácidas y dardánidas». Tesis doctoral, Universidad de Salamanca. Consultado en https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/115595/DPHAA_Perez_Miranda_I_Mito_y_genero.pdf?sequence=1 en abril de 2021.

Rodríguez, D. (2020). *Medea en la tradición clásica: breve estudio comparativo de cinco versiones significativas. de la tragedia de Eurípides a las óperas de Charpentier y Cherubini, pasando por Ovidio y Séneca* (trabajo de fin de grado). Universidade de Santiago de Compostela, Facultade de Filoloxía. Consultado en https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/24046/GFC_TFG_19_20_rodriguez_rivada_david.pdf?sequence=1&isAllowed=y en junio de 2021.

Ruiz, A. (2005). Las heroínas griegas. Tránsito cultural en Nieto, J. M. (coord.). *Estudios sobre la mujer en la cultura griega y latina*, 123-141. Consultado en <https://buleria.unileon.es/handle/10612/11646> en abril de 2021.

Salapata, G. (2002). «Myth into cult: Alexandra/Kassandra in Lakonia» en G. Gorman, V. y W. Robinson, E. (eds.). *Oikistes. Studies in Constitutions, Colonies, and Military Power in the Ancient World. Offered in Honor of A. J. Graham*. 129-159. Boston: Brill. Consultado en https://www.academia.edu/1146356/Myth_into_cult_Alexandra_Kassandra_in_Lakonia en abril de 2021.

Zaragoza, J. (2006). La mujer como sujeto pasivo de la literatura griega. En Molas, M., Guerra, S., Huntingford, E., Zaragoza, J. *La violencia de género en la antigüedad* (pp. 10-32). Madrid: Instituto de la Mujer (Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales). Consultado en <https://www.inmujer.gob.es/areasTematicas/estudios/serieEstudios/docs/violenciaGeneroAntigüedad.pdf> en marzo de 2021.